Serie nouă
iunie 2016
6
(CLXXIX)
48 pagini
ISSN
1220-742X

ACTUALITATEA MUZICALĂ

REVISTĂ LUNARĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA



Din sumar:

✓Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN) 2016
✓SIMN 2016 - ULISE, GULLIVER, NIRVANA, MATRIX
✓SIMN 2016 - Reflecții panoramice
✓SIMN 2016 - Noi apariții editoriale, Simpozioane
✓Interviu cu Octavian Nemescu
✓*Teatru de proiect* versus *teatru de repertoriu*? (III)

În imagine:
Combinații în cercuri **de Octavian Nemescu**

Mite şi limite

A fost, iată, pentru a douăzeci şi şasea oară SIMN. Nu pot să cred că au trecut atâţia ani de când, în liliputana bucătărie cu rogojini a primului meu apartament din Calea Văcăreşti, transvazam cu Ştefan Niculescu conţinutul primei ediţii. Pe atunci eram mândru, nevoie mare, că Bucureştiul are, în sfârşit, cu titlu de noutate absolută, un festival de muzică nouă. (Ştiţi, vorba aia, toate lucrurile noi sunt plăcute, mai puţin moartea). Cu vremea am devenit tot mai rezervat faţă de reuniunile exclusiviste. În fond, muzica savantă europeană este una şi indivizibilă, indiferent de enormele diferenţe rasiale şi confesionale, de nepotrivirile fizice şi psihice, de diversitatea temperamentală, de infinitatea amprentală, ca să nu mai vorbim de varietatea straielor cu care este împopoţonată. Muzica nouă este prin excelenţă săţioasă. Prăjită în uleiuri ultra-rafinate, ea solicită o asimilare anevoioasă ce de multe ori trebuie complinită cu trifermente, colebile sau, pur şi simplu, cu un bicarbonat de sodiu răcoritor. Or, să asculţi vreme de o săptămână, aproape cinci-şase ore pe zi, dacă nu chiar mai mult, acelaşi fel de muzică, vreau să spun, o producţie sonoră confecţionată din acelaşi materia sintetic, şi acela fiind predominant melana, reprezintă un act eroic, aidoma unei atitudini morale alcătuită din aceeaşi plămadă ca şi sacrificiul de sine. Sau un lux ce nu e la îndemâna celor comozi ori a celor fără convingeri. Nu, muzica nouă nu trebuie izolată de muzica epocilor consacrate. Ea trebuie presărată printre opusurile reţinute de literatura de specialitate, în aşa fel încât, prin simpatie, să aibă şansa racolării de către viitoarea istorie a muzicii. Şi, totuşi, în peisajul autohton, acest festival îşi are raţiunile lui. (Dacă raţiunea este, vorba lui Platon, acea parte a sufletului care reprezintă principiul judecăţii). În primul rând că este o concentrare unică de prime audiţii, din care, nădăjduim, măcar câteva să rămână în repertoriile interpreţilor, fără nici o urmă de mită din partea autorilor. În al doilea rând, un atare festival realizează o demonstraţie de forţă, luându-se pulsul unui pacient (muzica nouă) căruia mulţi îi cântă prohodul. Apoi, se chinuieşte să strige, e-adevărat, în pustiu, că divertismentul nu e singur pe lume şi că e nevoie, totuşi, de o artă sonoră care formatează, nu care deformează. În sfârşit, chiar într-o situaţie de cras anonimat (n-am auzit nici măcar un zvon la nicio televiziune ori în presa cotidiană), SIMN este o provocare, fie şi numai pentru un public restrâns, nu şi resemnat, avizat şi diligent, care în mod eroic se străduieşte să fie, trup şi suflet, la cât mai multe manifestări, în locaţii cât mai diferite. Şi, poate, nu trebuie omis faptul că festivalul are tăria să-şi ţină deschise propriile răni, ca un fel de ranchiună, răni care altminteri s-ar vindeca şi s-ar închide, aruncându-l în acea platitudine din care nu va mai ieşi niciodată. Başca transformarea într-un instrument de plumb şi ceară, care se lungeşte, se îndoaie şi se potriveşte la toate croielile şi măsurile. Or, asta ar constitui, fără îndoială, temelia pieirii definitive. A fost un festival a cărui concept central, dibuit cu inspiraţie de directorul artistic Dan Dediu, s-a numit „Limite… şi dincolo de ele”. Un concept care a drenat ideea conform căreia orice limită poate fi spartă şi orice spărtură poate fi limitativă. Când vorbesc despre limite, mă gândesc, vrând-nevrând, la două aspecte: 1. preocupările



să treacă peste poala veşmintelor şi 2. orice rană trebuie tratată ca să nu se întindă. Care va să zică, se face referire deopotrivă la deschidere şi închidere, la libertate şi constrângere. Libertatea a fost consistent reprezentată în festival. Constrângerea, nu. Nici nu era cazul, cu toate că o discuţie despre nevoia şi importanţa canonului în creaţia şi interpretarea muzicală ar trebui, odată şi odată, iniţiată. Oricum, libertatea componistică reprezintă aerul respirabil al muzicii contemporane, în timp ce constrângerea constituie aerul respirat. În ceea ce priveşte deschiderea (ne-limitarea), există două cazuri, ambele prezente în muzica de azi: cel al arborelui care creşte în câmpul de forţă al seminţei sale şi cel al plantelor care evoluează, poate mai rapid şi mai spectaculos, sub constrângerea îngrăşămintelor de tot felul. E ca şi cum te-ai împăca senin cu ideea că deschiderea şi închiderea la un creator constituie două aspecte ale aceleiaşi nevoi: să fie el însuşi şi nu altul. Una peste alta, a fost o ediţie în care publicul a putut afla că dincolo de limite se află, inevitabil, alte limite.

Liviu DĂNCEANU

DIN SUMAR

Deschiderea SIMN 2016....................................2
SIMN 2016 - ULISE....................................3-9
SIMN 2016 - GULLIVER..........................10-16
SIMN 2016 - NIRVANA...........................17-23
SIMN 2016 - MATRIX.............................24-29
SIMN 2016 - Reflecţii panoramice.......30-37
SIMN 2016 - Muzicologie......................38-41
Interviu cu Octavian Nemescu..............42-44
Juriul - Le Grand Prix de l'Opéra.........47-48

SIMN2016

SĂPTĂMÂNA INTERNAȚIONALĂ A MUZICII NOI 2016

Ediția a XXVI-a 22-29 mai

Director fondator: acad. Ștefan Niculescu
Director artistic: Dan Dediu

Concept central: **LIMITE... ȘI DINCOLO DE ELE**

Tematici și cicluri de concerte:
ULISE - Dincolo de limitele culturii
GULLIVER - Dincolo de limitele istoriei
NIRVANA - Dincolo de limitele sinelui
MATRIX - Dincolo de limitele naturii

După douăzeci şi cinci de ediții ale festivalului ”Săptămâna Internațională a Muzicii Noi”, timp în care s-au succedat diferite opinii şi mentalități de structurare ale programului artistic, cedând fie unor impulsuri reformatoare, fie unora conservatoare, aducând în prim-plan atât experimentalismul, cât şi recuperarea tradiției muzicii contemporane, iată că este momentul realizării unei sinteze care să cuprindă, pe de o parte, cele mai importante şi de succes tendințe ale concepțiilor de până acum, iar pe de altă parte – nevoia asumării unei inițiative inovatoare în plan internațional.

Un festival este emanația unei concepții despre viață. SIMN este deja purtătoarea unui mesaj atitudinal şi a câtorva idei centrale în contextul cultural actual. Semnificația festivalului este dată de o demarcație clară față de zona entertainment şi de piața acesteia. SIMN 2016 vine cu propunerea a patru direcții tematice de a transcende obişnuitul, numite eutopii, locuri ale Binelui: Ulise, Gulliver, Nirvana şi Matrix. De asemenea, SIMN 2016 portretizează şi reliefează figura marelui compozitor român Anatol Vieru, prin recuperarea unor capodopere ce se cuvin redimensionate şi reinterpretate.

Dan DEDIU
Director artistic

ULISE – *Dincolo de limitele culturii*

Ulise este călătorul, pribeagul, migrantul perpetuu.
El trebuie să găsească mereu noi idei, să experimenteze şi să mizeze pe originalitate.
Eutopia ULISE este deschisă spre aventură.

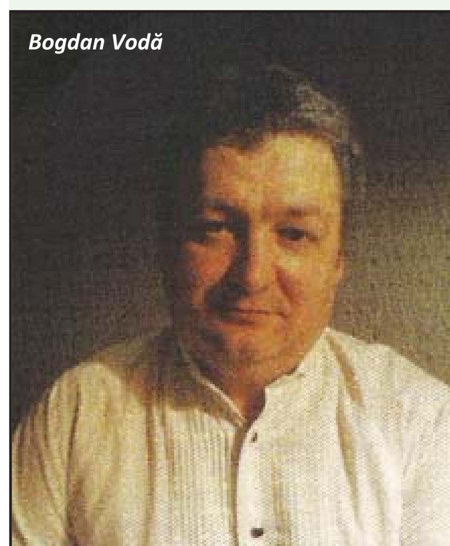
SIMN 2016 sub semnul polarităţilor *Yin-Yang, Vid-Plin, Cer-(Om)-Pământ* (I)

Disocieri privitoare la Concertul Orchestrei „Concerto".

Dacă aş ţine cu orice preţ să dublez genericul „conceptului central" al celei de-a XXVI-a ediţii a *Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi*, datorat directorului ei artistic, compozitorul Dan Dediu – pentru a patra oară în această postură organizatorică –, şi anume *Limite... şi dincolo de ele*, având patru secţiuni cu denumiri inedite: *Ulysse, Gulliver, Nirvana, Matrix*, m-aş gândi imediat, judecând după structurile dominante ale pieselor incluse în programele Festivalului, la cuplurile antinomice definitorii pentru filosofia daoistă axată pe coincidenţa/ complementaritatea contrariilor: *Yin-Yang, Vid-Plin, Cer-(Om)-Pământ.*

Întâmplător, sau nu, am descoperit, în construcţia fiecăruia dintre concertele pe care le recenzez în continuare, echivalenţe sonore surprinzătoare ale acestor principii ontologice.

Înscris în secţiunea *Ulysse* - simbol al veşnicului călător *din* şi *înspre* sine, în căutarea propriei identităţi, prin depăşirea limitei condiţiei umane - *Concertul Orchestrei „Concerto"* a UNMB (23 Mai), dirijat de Bogdan Vodă, a reunit trei partituri bazate pe conceptul de *intertextualitate*. 1. *Carmin* (p.a.a.) de Vlad Baciu – o muzică oscilantă, aidoma valurilor mării, cu fluxuri şi refluxuri armonico-melodice balansate „în jurul unui roşu RE", între acalmie şi tălăzuire, cu nuanţe ce fluctuează între transparenţe generate de arpegierile ansamblului, unisonul corzilor sau de cursivitatea consonantă a suflătorilor, în care se reflectă ceea ce ar putea fi contururile dantelate, neregulate ale unei... colonii de *corali* (menţiunea „coral RE", a compozitorului, îl îndreptăţeşte pe hermeneut să-şi imagineze nu doar forma de *coral muzical*, ci şi pe aceea a splendidelor recife submarine în tonuri de alb, rose şi roşu purpuriu!), la dezlănţuiri dramatice, obsesive ale tobelor, sugerând probabil roşul aprins al *acidului carminic*, a cărui formulă se pare că l-a inspirat pe autorul însuşi; 2. *As they met me* (*Aşa cum m-au întâlnit*), pentru clarinet-bas şi orchestră (p.a.a.), solist Mikko Raasakka, de Adina Dumitrescu – o piesă al cărei *sistem referenţial* complex ne-a fost dezvăluit în textul său explicativ. *Întâlnirile*, marcând totodată afinităţile elective ale Adinei indică, printre altele, „filmele regizorului Jean Becker, romanele lui García Márquez, amprenta vieneză a arhitecturilor lui Otto Wagner, fovismul culorilor lui Kees van Dongen, poemele lui Ion Stratan". Mai degrabă sugestivă decât descriptivă, muzica se desfăşoară într-o succesiune de *amprente* stilistice şi temperamentale variate, corespunzătoare personalităţilor enumerate „conform cronologiei concertului", fiecare deschizând o nouă „poartă" către o nouă stare de spirit, prin intermediul clarinetului-bas. Trecerile de la o impresie la alta au loc proape caleidoscopic. Discreţia, cantabilitatea, volumetriile şi linearităţile spaţio-temporale (Jean Becker?), sunt urmate de o suită de ritmuri eterogene, geometrii asimetrice şi game revărsate într-un joc imitativ plin de umor al clarinetului cu orchestra (extravaganţa şi nonconformismul Sarei Hildén?). Umorul se transformă brusc în introspecţie, sunetele introvertite iniţial se extrovertesc, se deformează datorită multifonicelor clarinetului, glisând într-o lume labirintică, ireală (magia scrierilor lui García Márquez?) care-şi prelungeşte curburile şi sincopele ritmice, cumulând tehnica de provenienţă *Art Nouveau* a lui Otto Wagner (?) cu tuşele proeminent-fauviste ale lui van Dongen (?), pentru ca apoi să se reculeagă într-o foarte ingenioasă simbioză de sonorităţi de clopote şi inflexiuni modale cu iz de bocet, ce par să coboare, prin timbrul grav al clarinetului-bas solitar, în zona insondabilă a meditaţiei şi reculegerii ascetice (călugărul grec Aimilianos Simonopetritis?). Lucrarea se încheie cu strigătul tăios, repetitiv al orchestrei, punctând parcă strigătul disperat emanat de versurile


Bogdan Vodă


Mikko Raasakka

existențiale, cu tentă morbidă, ale poetului Stratan. Elocventă interpretarea lui Mikko Raasakka, căruia îi şi este dedicată partitura, minuțios în datele tehnice şi în cele expresive deopotrivă, creativ în dialogul cu muzica nouă în care este specializat în fapt. 3. *Simfonia I* de Tiberiu Olah a pus punct... ieşirii şi revenirii lui Ulysse la patria interioară. Creație a anilor 1956, *Simfonia* lui Tiberiu Olah e gândită în formă tripartită, dintr-o asociere meşteşugită de ample discursuri orchestrale, la început grave, ca un *de profundis* ce înaintează în mase compacte de sonorități şi ritmuri contrapunctice combinate cu inserturi modale sporadice la suflători. Cu finețea de spirit recunoscută, dar şi cu un simț remarcabil al proporției şi echilibrului de forțe, Tiberiu Olah nu întârzie să destindă tensiunile acumulate în răstimpuri, prin introducerea unor breşe luminoase precum motivele duioase ale unui cântec de leagăn inițiat de clarinet, sau pasajele vaporoase ale harpei, ori ale unui flaut discret, absorbite de netezimea speculară a vidului. Caracterul modal al muzicii translează, prin puntea cantabilă a suflătorilor, înspre atmosfera de *turnir* medieval, grație timbrurilor metalice, aproape solemne ale alămurilor – excelente ca acuratețe şi virtuozitate -, se refugiază într-o fugă generatoare de texturi eterofonice polifonizate, iar în final epatează cu ritmuri dinamice şi inflexiuni de jazz, în spiritul celor americane din anii ´50. Deşi compusă în plină epocă totalitară, simfonia denotă abilitatea lui Tiberiu Olah de a se sustrage constrângerilor ideologice ale vremii, printr-o subtilă fuzionare a ethosului modal-românesc cu limbajul polifoniei bachiene şi spiritul novator al muzicii europene de avangardă.

Întreaga diversitate expresivă, bogăție coloristică şi ideatică a partiturilor incluse în program a fost pusă în valoare impecabil de către Orchestra „Concerto". Sub bagheta decisă a lui Bogdan Vodă – comunicativ, dezinvolt şi eficient, atent la nuanțe, dar şi la coerența demersului componistic – tinerii instrumentişti, dotați cu inteligență, seriozitate, maleabilitate, au cântat ca nişte artişti experimentați (de altfel, mulți dintre ei s-au remarcat atât ca solişti, cât şi în diferite ansambluri camerale).

Concluzia care s-ar impune ar fi aceea că, oricât de avid să exploreze şi experimenteze noutatea ar fi fost, Ulysse (alias creatorul contemporan) a sfârşit prin a se întoarce la *centru*, la *matcă* (Itaca), în cazul nostru la imuabilitatea reperelor universal-valabile, aşa cum o dovedeşte fiecare ediție a SIMN.

Despina PETECEL THEODORU

Expresii ale non-conformismului – cvartetul *Solartis*

"Nu oricare patru muzicieni pot alcătui un cvartet, trebuie să fie patru tineri capabili care să aibă ca scop împărtăşirea muzicii, atât unii altora cât şi publicului, indiferent de genul acestuia,de locație şi nu în ultimul rând care sa fie deținătorii unui dozaj perfect de nonconformism."
Solartis

Sabin Penea (vioara I), Ana Maria Marian (vioara a II-a), Laura Zecheru (violă) şi Andrei Nițescu (violoncel), masteranzi ai Universității Naționale de Muzică Bucureşti sau, într-un cuvânt, Solartis, s-au numărat, în postură de ansamblu, pe lista celor mai tinere formații camerale programate în cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi. Constituit abia acum 4 ani prin fuziunea celor patru instrumentişti extrem de talentați, cvartetul respectiv este deja laureat al unor concursuri naționale şi internaționale (dintre care aş menționa Premiul al II-lea şi Premiul special "Antonin Dvorak" în cadrul Concursului Internațional de Muzică de Cameră – Plovdiv, Bulgaria) şi bursier al International Summer Academy (o tabără de vară găzuită de University of Music & Performing Arts din Viena). Şi nu în ultimul rând, acelaşi Solartis este protagonistul unei serii de episoade on-line intitulate ***Arts District***, în care, prin intermediul unor concepte inedite, au dat viață sugestiilor sonore descriptive ce valorificau spații culturale readuse la potențialul lor inițial.


Solartis
Fioto: Marius Văjdaica

În după amiza zilei de 25 mai, cvartetul Solartis a ales să interpreteze, în sala Auditorium a Universității Naționale de Muzică, un program ce acoperea o arie stilistică reprezentativă pentru diferite generații de compozitori: Cvartetul de coarde nr.3 semnat de Bogdan Vodă, Cvartetul de coarde nr.16, "*Atemporal Landscape*", aparținând lui Corneliu Dan Georgescu, *Dance Macabre* de Frank Zabel şi Cvartetul de coarde nr.2 al lui Viorel Munteanu.

În primă audiție absolută, Cvartetul lui Bogdan Vodă, aparent ancorat într-o mixtură sintactică de factură clasică şi o melodică accesibilă, modală, a revelat un fir dramaturgic personalizat, prin suprapuneri politemporale subtile şi un final deschis ca gest şi semnificație simbolică. Partitura lui Corneliu Dan Georgescu, ale cărei rădăcini s-au regăsit în

minimalismul arhetipal şi în principiul consonanţei – tratată dual major–minor – a reactualizat aspiraţia autorului către esenţializarea actului componistic dincolo de curgerea temporală măsurabilă, integrând tensiunea emoţională într-o formă statică. I-au urmat două mişcări din *Dansul macabru* conceput de Frank Zabel, un alt opus dificil ca sincronizare a expresiei celor patru instrumente, ca abordare tehnică şi ca implicare tensională, discursul sonor fiind colorat prin efecte timbrale ce-au individualizat pulsaţia izoritmică dominantă. Destinat încheierii evoluţiei formaţiei Solartis, cvartetul lui Viorel Munteanu (compus cu 3 decenii în urmă) s-a redefinit – în contextul repertorial deja enunţat – ca o replică modală de filiaţie post-enesciană, încadrabilă în tipare clasice (lied-sonată-variaţiuni-rondo) ce şi-au dovedit, şi cu acest prilej, viabilitatea în timp.

Ce mi se pare important de subliniat, alături de calitatea celor patru lucrări prezentate, este câştigul evident al componisticii contemporane – în primul rând româneşti – care şi-a atras, pentru a o performa, cu receptivitate, inteligenţă şi sensibilitate în arcuirea demersului fonic, tineri muzicieni de calitatea lui Sabin Penea, Ana Maria Marian, Laura Zecheru şi Andrei Niţescu, ce se implică cu evidentă plăcere în procesul interpretativ. Portretul pe care ei îl realizează muzicii noi este unul creativ, în fiecare pagină pe care o redau investind o parte din propria lor personalitate artistică, aşa cum o fac şi cu repere din dramaturgia muzicală de factură clasică.

Abil în parcurgerea celor mai diferite stiluri, dar şi în asumarea unor proiecte cât mai speciale, a doua zi după recitalul din cadrul Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi cvartetul Solartis a deschis, de altfel, şi seria celor şapte evenimente găzduite de Comuna Universitară, în scopul de a reliefa potenţialul şi versatilitatea spaţiului generos pe care îl posedă curtea interioară a Universităţii Bucureşti. Cu aceeaşi bucurie cu care s-au apropiat de partiturile contemporane, cei patru interpreţi au dedicat auditoriului divers al acelui spaţiu non-convenţional – care ar putea facilita socializarea studenţilor şi interacţiunea acestora cu profesorii lor într-un cadru informal – opusuri clasice şi romantice (semnate de Mozart, Schubert şi Dvorak), alăturându-le o selecţie atractivă de lucrări iconice din cultura pop-rock a ultimilor 50 de ani (aparţinând lui Deep Purple, Depeche Mode etc.), prelucrate în versiune proprie.

Adepţi ai unei neobosite reinventări a disponibilităţilor lor interpretative, Sabin Penea, Ana Maria Marian, Laura Zecheru şi Andrei Niţescu ne-au demonstrat că au reuşit sa-şi situeze deja ansamblul, prin intermediul apariţiilor sale scenice, în topul aprecierilor formaţiilor româneşti de gen. Le urăm succes în promovarea a noi aspecte relevante ce pun în lumină cultura urbană, relaţionând-o cu valorificarea consecventă a creaţiei camerale. Şi, nu în ultimul rând, să se aplece cu aceeaşi pasiune şi vigoare asupra arsenalului muzical contemporan, construind alte şi alte perspective asupra viitoarelor lor evoluţii scenice, aşa cum au făcut-o şi până acum!

Loredana BALTAZAR

SIMN 2016 sub semnul polarităţilor *Yin-Yang, Vid-Plin, Cer-(Om)-Pământ* (II)

Gânduri despre Concertul Orchestrei de cameră Radio

Inclus în secţiunea *Ulysse*, Concertul susţinut de către Orchestra de Cameră Radio în 25 Mai 2016, sub bagheta lui Cristian Oroşanu a extins, pe de o parte, aria „rătăcirilor”, *în cerc*, ale personajului homeric în căutarea noutăţii, simbol al voinţei de depăşire a limitelor cunoaşterii, pe de altă parte, a sporit consistenţa actului componistic datorată *suflurilor vitale* provenite din *Vid*, prin cele patru *prime audiţii absolute* incluse în program: *Cristiane pentru orchestră* de Dan Buciu, *Sonorităţi şi anemone III* – Concert *pentru vioară, violoncel şi orchestră de coarde* a lui Ulpiu Vlad, *SymConcertPhony pentru trompetă şi orchestră, op. 175* de Liviu Dănceanu şi *Mysterium tremendum II – Cantată pentru mezzosoprană şi orchestră* de Livia Teodorescu-Ciocănea.


Orchestra de Cameră Radio

Foto: Magumi Okuda

Variantă a unei prime versiuni, comandată de către Dan Dediu pentru ansamblul cameral „Profil”, piesa *Cristiane* ilustrează tocmai *pluralitatea circulară* determinată parcă de „plinătatea Vidului”, a mişcării „treptelor mobile” existente în folclor şi ordonate în conformitate cu „modurile eterofonice supraoctaviante” la care apelează compozitorul pentru a sugera „virajele elegante”, şerpuite ale „unui schior în zăpada

proaspătă”. Din intersectarea planului liric, subliniat de luminozitatea „diafană” a suflătorilor, cu cel ritmat, repetitiv, sau a zonelor lineare cu altele, accidentate, redate de tobe şi timpani, iau naştere texturi eterofonice vag contrastante, micşorând astfel distanța dintre *aproape-departe*, *continuum-discontinuum*, *vid-plin*. Dincolo de formă şi limbaj, *Cristiane* are aerul unei pânze impresioniste ce surprinde bucuria genuină, nedisimulată, a unui pasionat de munte, în toate anotimuprile, aşa cum este, dintotdeauna, Dan Buciu.

Muzica *Anemonelor* lui Ulpiu Vlad mi se pare a fi expresia vie a relației dintre cele trei „Genii ale Universului” pe care se fundamentează şi filosofia daoistă (ca să păstrez „grila” aplicată disocierilor mele): *Cerul, Pământul, Omul*. Cantilenele, unisonurile, ca nişte fibre translucide ale violoncelului, dialogurile suprasensibile ale viorii şi violoncelului, la fel de delicate ca petalele multicolore, străvezii ale anemonelor, splendida eterofonie din final, a trio-ului vioară-violă-violoncel din ansamblul orchestral, cărora li se alătură senzaționalii solişti ai concertului, Diana Moş şi Mircea Marian, dau formă primei Entități, *Cerul* – cel exterior şi cel din lăuntrul ființei. Invadarea spațiului cosmic de avalanşe ritmice, în configurații bogat ornamentate, cu inserturi contrapunctice plasate în registre extreme şi totuşi complementare, ca şi eterofoniile de esență modală alcătuiesc postamentul terestru, *Pământul*. Prins între Cer şi Pământ, Omul se autodefineşte, încă de la început, ca ființă tragică printr-o suită de secvențe modale, cu semnificații echivoce, de bocet-lamento-cântec de leagăn, de sentimente telurice şi trăiri onirice, aspirând *conştient* către „energiile superioare” cu care mărturiseşte că are „privilegiul” de a lucra. Ideea că, „în afară de natura sa, mai posedă şi însuşirile Cerului şi Pământului, dar şi Vidul” şi, ca atare, „omul este singurul în măsură să le armonizeze”, se regăseşte cu prisosință atât în lucrarea, cât şi în concepția autorului despre muzică, pe care o vede ca pe un organism „asemănător naturii, în care acționează legile universal-valabile”.

Captivat de jocurile de cuvinte, ce comprimă, ca într-o *scriere contrasă*, o multitudine de genuri muzicale – ca de pildă „Sinrondofonia”, „Suicciaconata”, „Varicercazioni” etc. - Liviu Dănceanu ne introduce, odată cu titlul noii sale partituri, *SymConcertPhony*, într-o lume a palimpsestelor, a plurivocalității stilistice specifice esteticii lui muzicale, dominată acum de timbrul metalic al trompetei lui Sergiu Cârstea, situată într-o lojă a sălii „Mihail Jora” a Radiodifuziunii. Bogată timbral, muzica este o combinație de ritmuri dansante, leit-motivice, inițial cu nuanțe umoristice până la parodie, de extracție expresionistă, care se distorsiontază treptat, după modelul *Valsului* de Ravel sau al *Valsului trist* de Sibelius. Cu o lejeritate exersată continuu, compozitorul introduce în scenă, în...”cuptor” sau în ”frigider”, după propria-i expresie, reminiscențe dintr-un Codex, intonații de coral, unisonuri şi sonorități medievale, pe care le face să „explodeze” prin expansiuni şi intruziuni reciproce succesive. Ironie, autoironie, spirit ludic, sau o remarcabilă „ştiință voioasă”/ voluptate de a reface trecutul în prezent, călătorind în timp, ca un alt Ulysse, pentru a reveni la Centru, încă mai avid de cunoaştere?!

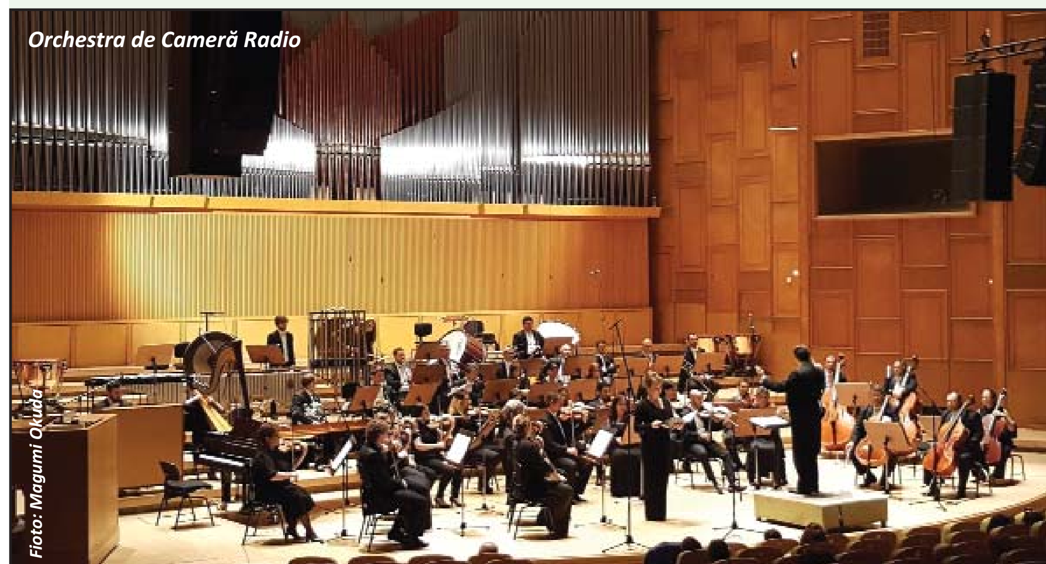

Orchestra de Cameră Radio

Foto: Megumi Okuda

Poate cea mai interesantă lucrare a serii de 25 Mai a fost *Mysterium tremendum*. Inspirată de sintagma datorată teologului Rudolf Otto, creatorul conceptului de *numinos* (sfânt, divin, irațional), al cărui sens îl include pe *Celălalt (Transcendentul)*, ca *mysterium tremendum* – Cel care fascinează şi înfricoşează deopotrivă -, Livia Teodorescu a ales să-l transpună în muzică apelând la texte liturgice, ortodoxe şi catolice, cântate de către mezzosoprana Antonela Bârnat în limbile română (*Heruvicul - „Noi care pe heruvimi, cu taină îi închipuim...”*), engleză (*Evanghelia după Matei – „Then, He took the cup of wine...”*) şi latină (*Dies irae*, urmat de alte câteva secvențe ale *requiem*-ului, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*). Compozitoarea reiterează, de fapt, o practică medievală, din perioada *Ars Antiqua*, a cântărilor bisericeşti *paralele*, în limbi diferite. Deosebirea constă în aceea că, în locul vocilor multiple, solişti şi cor, compozitoarea se rezumă la o voce unică însoțită de orchestră. Cu o forță interioară impresionantă, Livia Teodorescu se concentrează asupra esenței sacre a textelor alese, orientând întreaga arhitectură sonoră *pe verticală*, creând astfel impresia unei *fleşe* de catedrală gotică ce despică firmamentul, pentru a-L întrezări, dincolo de ele, pe „Cel nevăzut, înconjurat de cetele îngereşti”. Însăşi partitura mezzosopranei menține vocea la o înălțime extremă, acolo unde fervoarea dramatică a rugăciunii şi transfigurarea coincid, împlinind armonia contrariilor – *mysterium tremendum*. Şi, nici nu-mi pot imagina o alegere mai potrivită, ideală chiar, decât glasul

penetrant, aidoma *fleşei*, omogen şi dens, de o intensitate cutremurătoare, aidoma sentinţelor divine, al Antonelei Bârnat - o artistă inteligentă, înzestrată cu forţă expresivă bulversantă, forjată şi în contactul cu tragismul unei opere precum *Choephorele* de Aurel Stroe, posesoare a unui instinct sigur al construcţiei frazei şi al înţelegerii asumate a conţinutului semantic al textelor interpretate. Orchestra, într-un freamăt neliniştit, coagulează timbrurile instrumentelor şi clopotelor într-un şuvoi nesfârşit de armonii şi dizarmonii, al căror haos aparent pregăteşte deschiderea Cerurilor, în arpegierile fluide ale pianului, harpei, xilofonului, în unisonul supraacut al corzilor, pe fondul cărora se aude vocea cantabilă, transfigurată a mezzosopranei, străpungând Universul, *vertical*, ca într-un vis, cu afirmarea credinţei în milostenia divină: *Amen-Aliluia.* Splendidă reuşită a Liviei Teodorescu! Din păcate, de data aceasta Cristian Oroşanu s-a dovedit a fi mai degrabă un dirijor corect în tactarea măsurilor decât unul implicat în substanţa lucrărilor interpretate, aşa cum ne obişnuise!

Şi totuşi, concertul Orchestrei de Cameră Radio a punctat un moment de care ne vom aminti multă vreme de acum înainte.

Despina PETECEL THEODORU

Vreme trece, vreme vine…

Orchestra Naţională Radio, condusă de Gheorghe Costin, a cântat în 27 mai, în cadrul Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi un program divers şi dificil: *Fragile II* pentru clarinet şi orchestră de Doina Rotaru, *Ipostaze I* pentru pian şi orchestră de Adrian Iorgulescu şi *Simfonia a V-a* pentru cor şi orchestră de Anatol Vieru.

Scrisă pentru Emil Vişenescu, piesa Doinei Rotaru preia fragmente din lucrarea camerală *Fragile,* pentru clarinet, trio de coarde şi pian, a cărei premieră absolută a avut loc la Dresda în 2014. În prezentarea lucrării din programul de sală compozitoarea scrie ca piesa este o “meditaţie asupra fragilităţii pe care o întâlnim peste tot: în natură, în viaţa noastră, în corpul şi sufletul nostru, în emoţiile şi sentimentele noastre”. Am perceput întreaga lucrare mai degrabă ca pe o elegie a unui creator puternic, ale cărui momente de fragilitate au, *volens-nolens*, forţă. Atmosfera onirică de la început devine repede amenintăţoare şi apăsătoare; melodia tânguitoare, suavă a clarinetului pe fondul pianului (*glissando*-uri pe corzi), a *pizzicato*-ului contrabaşilor, a percuţiei, dar şi *staccato*-urile sarcastice au fost magistral redate de Emil Vişenescu la clarinet piccolo şi clarinet în Si bemol. Vişenescu simte profund această muzică; prezenţa sa scenică nu are nevoie de artificii. Muzician autentic, virtuoz al instrumentului său, Emil Vişenescu este liber şi spontan; de altfel această muzică dă impresia de curgere nestingherită, în timp ce construcţia ei este solidă şi riguroasă – o muzică rafinată şi puternică totodată, cântată cu har şi stăpânită cu mână de maestru, cu prestanţă şi tensiune dramatică de către Gheorghe Costin. Orchestra a răspuns cu precizie – se cuvin aplaudaţi cei trei percutionişti, trombonii şi nu în ultimul rând Mihai Murariu, excelent pianist şi compozitor, pe care l-am auzit deja de multe ori în ansambluri camerale.

Ipostaze I de Adrian Iorgulescu, o piesă ce preia şi dezvoltă o lucrare de tinereţe a compozitorului a pus în valoare nu numai virtuozitatea, ci şi intelectul lui Sorin Petrescu, excelent pianist timişorean, care ar merita să concerteze mai des la Bucureşti. Lucrare complexă, plină de contraste surprinzătoare, *Ipostaze I* începe cu un coral la pian care trimite la Charles Ives şi lumea sa. Inserţiile unei muzici diatonice, cu aluzie directă la *christian hymns,* într-un discurs muzical puternic disonant, extrem de variat, se percep astăzi ca ipostaze ale postmodernismului; momentele ce au evocat prin scriitura pianistică *Feux d'artifices* de Debussy sau, prin atmosfera, chiar *Pasărea profet* a lui Schumann (în partea a II-a a lucrării), raporturile bartokiene ale pianului cu percuţia se inscriu şi ele într-o viziune postmodernă, în care compozitorul rămâne mereu fidel sieşi.

Un arsenal de mijloace componistice foarte diverse, mânuite cu o tehnică impecabilă şi multiple provocări pianistice surprind în acest concert dificil pentru pian şi orchestră, pe care Sorin Petrescu l-a cantat cu măiestrie, dovedind din nou imaginaţie şi cultură.



Orchestra Naţională Radio, Gheorghe Costin (dirijor), Sorin Perescu (pian)

Foto:Virgil Operina

Impresionează la el şi justa proporţie a acestor calităţi, înţelepciunea cu care ştie să le etaleze, nonconformismul sau deloc ostentativ.

În partea a două a serii, Gheorghe Costin a dirijat *Simfonia a V-a* de Anatol Vieru, pe versuri de Mihai Eminescu. Scrisă în iarna 1984 -1985, simfonia a fost prezentată pentru prima oară publicului la 30 ianuarie 1986, acum 30 de ani; în luna iunie a acestui an compozitorul ar fi implinit 90 de ani.

Întreaga lucrare stă sub semnul *marii treceri*: *Peste vârfuri, Dintre sute de catarge, Glossă* sunt texte care, fiecare altfel, vorbesc despre *au-delà*. Muzica lui Anatol Vieru amplifică acest caracter transcendent al poeziei lui Eminescu: ea nu e nici emanatie, nici oglinda, nici partener al cuvantului sau imaginii poetice. Textul devine materie, natura, combustibil al acestei muzici. Într-un eseu din 1971, *Artă, natură, metaarta*, compozitorul numea "natura" tot ceea ce nu e artă, adică ceea ce pentru artist e "restul lumii"; dar, spunea el, "o opera de artă poate deveni natură", adică material pe care arta îl mistuie.

Emil Vişenescu

Simfonia începe cu un coral cântat de patru corni; aceştia vor cânta de-a lungul întregii părţi I, mult după ce corul va fi intonat versurile "Mai suna-vei dulce corn,/ Pentru mine vreodată?" - ultimele din poezia *Peste vârfuri*. Există, în *Patru cântece pe versuri de Eminescu*, scrise de Anatol Vieru între 1948-1960, un lied pe acelaşi text, a cărui parte vocală se înrudeşte cu partea cântată de soprane în simfonie. Partea a II-a, *Colinde, colinde,* pe un text mai puţin cunoscut al lui Eminescu, e cristalină şi stranie – "Colinde, colinde!/E vremea colindelor,/ Căci gheaţa se-ntinde/Asemeni oglinzilor / Şi tremură brazii / Mişcând ramurelele,/ Căci noaptea de azi-i / Când scânteie stelele./ Se bucur copiii, /Copiii şi fetele". Gheaţa, rămurelele, stelele, ritmul punctat, timbrul Glockenspiel-ului şi al vibrafonului, pizzicato-urile corzilor aduc frisoane într-o lume care ar fi putut fi bruegeliană: un peisaj de iarna cu copii. Caracterul fragmentat al muzicii, neliniştea, senzaţia de suflu accelerat au un impact cu totul aparte; cei ce au trăit iernile anilor '80 în România îşi aduc probabil aminte de acel amestec de bucurie cu Ungemütlichkeit, iarna, de sărbători. Şi, dincolo de istorie, e vorba de o lume atemporală sau mai degrabă ciclică.

Dacă partea I este un fel de *Et in arcadia ego* - moartea este prezentă în cel mai bucolic peisaj: *"cornul sună (….), sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte"*- în partea a treia, *Dintre sute de catarge,* textul lui Eminescu, obsedantele "valurile, vânturile, vânturile, valurile" care pustiesc tot, devenind pe alocuri vâ -u -i-e, va-u-i-e, devine şi mai răscolitor; ideea de neant e mai uşor de intuit prin alăturarea cu palpabilul, vizibilul, audibilul. Crescendo-urile şuierate la cor, accentele, densificările şi rarefierile ritmice, momentele de acalmie, revenirile ciclice ale *valurilor, vânturilor* amesteca stihiile cu neantul.

În partea a IV-a, corul scandează strofa I din *Glossa* lui Eminescu: "Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi şi nouă toate/ Ce e rău şi ce e bine/ Tu te-ntreabă şi socoate;/ Nu spera şi nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece"- la început başii, apoi alto, tenorii şi sopranele. "De te-ndeamnă, de te cheamă, tu râmai la toate rece" apare doar de două ori; în Simfonia a V-a, textul se termină pe "vreme trece, trece, trece, trece, trece" urmat de câteva măsuri în diminuendo la viori, pe un motiv simplu, din care se deduce un acord mărit. Este vorba, la Vieru, despre timpul suspendat? Mai degrabă despre fiinţa suspendată în timpul inexorabil.

Gheorghe Costin a dirijat o partitură foarte dificilă cu o înţelegere deplină şi cu un impecabil simţ al timpului muzical. Tempo-urile părţilor s-au înlănţuit în chipul cel mai fericit; orchestra a cântat cu precizie o muzică în care intonaţia şi formulele ritmice nu sunt deloc lesnicioase. Gheorghe Costin a studiat şi compoziţia, în paralel cu dirijatul; dubla sa pregătire şi deschiderea către muzică noua completează experienţa sa bogată de dirijor şi muzician. Corul, pregătit de Ciprian Tutu mi-a părut a fi atins perfecţiunea. Rigoarea intonaţiei, claritatea ritmică, diversitatea timbrală, dicţia au fost remarcabile.

Întreg concertul a avut o ţinută de nivel înalt: calitatea lucrărilor, a interpreţilor - solişti, dirijor, orchestra, cor, reacţia foarte caldă a publicului au făcut din aceasta seara un moment cu totul special.

Lena VIERU CONTA

P.S. Există un lied foarte scurt şi frumos de Charles Ives, scris în 1921, pe un text propriu. În loc de titlu are ca motto două versuri de Wordsworth: "The music in my heart I bore/Long after it was heard no more".

Mi-am adus aminte de el în drum spre casă, după concert şi mi-a părut un fel de numitor comun al muzicilor auzite. Textul lui Ives este "A sound of a distant horn,/ O'er shadowed lake is borne, /My father's song".

Doina Rotaru a compus *Fragile II* la moartea mamei sale; în piesa lui Adrian Iorgulescu descifrasem nostalgia după lumea nouă a pionierilor continentului de după Atlantic; cornii din *Peste vârfuri* mi-au amintit de glasul tatălui meu.

Ansamblul AdHOC, angajament total pentru muzica nouă

Concertul formaţiei clujene AdHOC a început cu o mică piesă intitulată ***Bolta***, pentru clarinet, vioară, violoncel şi pian, compusă de tânărul Alexandru Mihalcea, în prezent masterand la universitatea de muzică bucureşteană. Un început cu caracter teluric, de esenţă viscerală, evoluează pe un drum marcat de ecouri

din diferite zone ale istoriei muzicii, către levitația în sfere înalte, pentru a reveni la tonul inițial, ca sugestie a eternei reîntoarceri.

Piesa ***Studie über Mehrklänge*** aparține lui Heinz Holliger, oboist elvețian care a devenit şi un compozitor emblematic al acestei țări. Studiul, compus în anul 1971, exploatează cu îndrăzneală resurse nebănuite ale instrumentului, între care se evidențiază procedeul multifonicelor, utilizat aici maximal. Interpretul Adrian Cioban e un virtuoz de forță, creator al unui ambient sonor cu totul opus percepției comune despre expresivitatea oboiului.

Lucrarea ***Ricorrenze*** de Adrian Pop, compusă în anul 2015, prilejuieşte reveniri în memorie şi în imaginație prin idei preluate din bagajul muzical al autorului, din perioada anilor 70. Se produce fenomenul de autocitare într-o piesă retrospectivă pentru vioară, violă şi violoncel. Radu Dunca, Ovidiu Costea şi Vlad Rațiu au format un trio frumos armonizat, care a cântat cu înțelegere, sensibilitate şi rafinament, cu o admirabilă coeziune. Întâlnirea fericită dintre substanța lucrării şi interpretarea inspirată a produs un efect magnetic asupra ascultătorilor.



Tânărul doctorand al academiei clujene de muzică Tiberiu Herdlicska semnează piesa din anul 2014 intitulată ***Xibalba.*** Cuvântul semnifică lumea de dincolo în limba mayaşă, iar muzica evocă un tărâm al umbrelor şi al terorii, o lume a morților populată cu impresii auditive. Flautista Raluca Ilovan şi pianista Eva Butean au creat atmosfera stranie, plină de amenințări, pericole, izbucniri de maşini infernale, la un grad ridicat de tensiune emoțională.

În lucrarea pentru ansamblu ***Pierrot soldat/Extended moments*** (2012), Robert Moser, compozitor şi profesor elvețian, arealizat o meditație metamuzicală asupra unor creații de referință din secolul XX. Este vorba anume de *Histoire du Soldat* de Igor Straviski şi de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg, din care citează secundele de început. Cele două capete de piese sunt combinate de Robert Moser într-o nouă grupare, altfel decât ne-am aştepta, din care se conturează o altă imagine, sinteză a celor doi eroi întruchipați de un *Pierrot soldat,* sugestiv portretizat muzical. Partitura presupune şi existența unor texte preluate din cele două modele, texte care, fără a fi rostite, îi inspiră pe interpreți prin simpla prezență pe pupitru, alături de notele muzicale. Pentru versiunea actuală, în loc de acestea, a fost introdus un set de fragmente din proza absurdă a lui Hurmuz, recitate de percuționistul Emil Simion, în timpul soloului său amplu de la mijlocul lucrării.

În continuare, Aurelian Băcan şi-a prezentat compoziția proprie intitulată ***Shaman***, scrisă la comandă, ca piesă obligatorie pentru Concursul Internațional de Interpretare *Gh. Dima,* ediția din 2015. E o lucrare amplă în două părți, care exploatează plenar resursele clarinetului. Sunt prezentate sonorități, atacuri, culori, efecte de o varietate uimitoare. Acest artist cântă cu dăruire totală, ca o exorcizare, ca într-un ritual de transfigurare fizică şi spirituală. S-a creat astfel un moment de mare frumusețe ce ne-a inspirat ideea de continuitate în timp a performanțelor cu care ne-a delectat decenii la rând vestitul său coleg senior, clarinetistul Aurelian Octav Popa.

Piesa pentru ansamblu a pianistului şi compozitorului elvețian Stefan Wirth(2008) reprezintă un fel de echivalență sonoră a sistemelor acustice antice. Titlul ***Vitruvius Teutsch***, semnificând în traducere *Vitruvius pe nemțeşte,* evocă faimosul tratat al marelui architect roman transpus în limba germană, pentru prima dată, în secolul al XVI-lea. Compozitorul preia şi foloseşte procedeul lui Vitruviu, astfel încât, după spusele sale, "în cea mai mare parte a timpului, pianul îndeplineşte rolul cutiei de rezonanță, în sensul în care pur şi simplu amplifică sunetele fundamentale ale celorlalte instrumente, în special pe cele ale oboiului. În final, acest raport este inversat, iar figurile staccato ale pianului sfârşesc prin a intra practic în rezonanță cu toate celelalte instrumente."

Concertul s-a încheiat cu ***Tulburarea apelor***,suită camerală compusă în acest an de tânărul creator clujean Cristian Bence-Muk. La origini se află un balet, pe un libret adaptat după piesa de teatru cu acelaşi nume de Lucian Blaga. Suita, alcătuită la solicitarea ansamblului AdHOC, are la bază teme şi secvențe din baletul care nu a fost pus în scenă până în prezent. Folosind un limbaj modal-cromatic agrementat cu momente aleatorice, autorul alternează secvențe lirice cu secțiuni dinamice, bazate pe formule ostinato.

La capătul unui concert încărcat cu informații culturale de mare impact, apreciem, cu admirația cuvenită, dăruirea totală a acestor artişti conduşi cu eficiență şi măiestrie de tânărul dirijor Matei Pop. Impresiile, sugestiile şi trăirile muzicale intense vor reverbera şi se vor decanta în timp, lăsând în urmă imaginea unuia dintre concertele de top ale festivalului.

Lavinia COMAN

GULLIVER – *Dincolo de limitele istoriei*

Gulliver e criticul şi ochiul istoriei.
El înfruntă această realitate şi deschide lumea posibilului.
Eutopia GULLIVER este deschisă spre lumi şi poveşti virtuale.

Bianca Luigia Manoleanu – Remus Manoleanu
Între adevăr şi frumos

Formaţia de duo, soprana Bianca Luigia Manoleanu şi pianistul Remus Manoleanu, şi-a aflat programarea în actuala ediţie SIMN conform zicalei "la locul potrivit şi timpul potrivit"; altfel spus, în Aula Palatului Cantacuzino şi prima zi a manifestărilor Festivalului, luni 23 mai 2016. De-a lungul istoriei ascensiunii sale artistice, prestigiosul duo voce-pian şi-a afirmat calităţile recunoscute de concepţie, valoare



interpretativă şi repertorială. Nu este simplu să conturăm această derulare de preocupări, în planurile muzicale ale literaturii muzicale universale şi naţionale, deoarece în ambele direcţii opţiunile au dimensiuni personalizate, cea a investigaţiei şi cea a aprofundării versiunilor în execuţie. De data aceasta, programul propus pentru SIMN a adus în atenţia melomanilor patru nume mari ale ultimelor decenii de muzică românească: Pascal Bentoiu, Cornel Ţăranu, Ede Terényi, Theodor Grigoriu, patru maniere componistice diferite, menite a oglindi variat expresia şi gândirea creatoare. Cornel Ţăranu a oferit interpreţilor, la solicitarea lor, unica primă audiţie absolută a recitalului – **Siciliana-Blues**, piesă marcată întocmai de anul ediţiei festivaliere, 2016, idee novatoare a jocurilor jazzistice dorite să amuze realizatorii în dialogul muzică şi scenă. Aproape patru decenii marchează distanţa temporală a piesei faţă de ciclul **Incandescenţe op. 24**, creat de Pascal Bentoiu pe versurile lui Alexandru Miran, înţelesurile muzicii – melos, armonie, culoare expresivă - tălmăcind sentimentul tuturor, ivit după recenta noastră despărţire de marele artist. Emoţia redării, bine cumpănită la începutul recitalului, ţine convingător, în vers şi sunet, pasul de pereche al celor doi interpreţi. Starea unei relaţii de prietenie afectuoasă luminează ciclul **Carmina Bianca** de Ede Terényi, în care o imagine este urmată de alta, pledând pentru adevărul şi înrudirea muzicii cu cuvântul, de la latin la valah, glasul trecutului şi pianul prezentului. Este o evidentă deosebire de adresare între acest ciclu şi cel care a încheiat recitalul cu capodopera lui Theodor Grigoriu, ciclul **Poeţi şi abisul Timpului**, ambele lucrări fiind învecinate temporal (1991 şi 1993). Theodor Grigoriu a citit altfel "corola de lumini" a versurilor alese, dăruite nouă de Eminescu, Blaga, Ion Barbu, Arghezi. Şi cei doi interpreţi le-au redat "altfel", coborând în profunzimile unor meditaţii filozofice ce-şi aşteaptă adresarea către oameni. Drumul propus de muzica lui Theodor Grigoriu ne conduce spre acest răspuns, începând cu prima piesă, **La steaua**, ajungând la cea care încheie periplul muzicii, **La steaua**. Răspunsul, venit din rezonanţa poetică a purităţii cântului Biancăi Luigia Manoleanu şi aura vibrantă a pianisticii lui Remus Manoleanu aparţin acelui adevăr de viaţă şi artă slujit, timp de o viaţă, de către cei doi artişti – iubirea pentru frumos.

Grigore CONSTANTINESCU

Violistul Marius Ungureanu

Unul dintre succesele ediţiei din acest an a Săptămânii Muzicii Noi a fost prezenţa în recital a violistului Marius Ungureanu la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti, în după-amiaza zilei de marţi 24 mai. Marius Ungureanu s-a născut la Sibiu în anul



1962. A studiat la Liceul de muzică George Enescu din Bucureşti cu Mugur Popovici şi la Universitatea naţională de Muzică din Bucureşti la clasa profesorului Valeriu Pitulac. Ascendenţa sa continuă la cote înalte şi

de elită, confirmată de poziția ca prim-violist în Orchestra Filarmonicii din Freiburg, în Orchestra Tonhalle din Zurich, la Opera din același oraș. Actualmente este instrumentist în Orchestra simfonică din Aalborg, Danemarca. Este de arătat că în același timp, Marius Ungureanu este compozitor de muzică de teatru și de film.

Ascultându-l pe Marius Ungureanu în acest recital care a avut ținuta de eveniment artistic admirabil, am resimțit sentimentul preponderenței muzicii realizate cu un instrument care apare rareori solistic, pentru că are limite din construcție și un repertoriu restrâns față de cele ale viorii sau ale pianului. Dar, surprinzător și absolut credibil aici este gestul de maestru al muzicii la Marius Ungureanu care se plasează cu viola la egalitate deplină cu vioara sau pianul care sunt, componistic și interpretativ, prioritare. Marius Ungureanu, cu vigoare virtuozică și cu impetuozitate de comportament deschide cu viola sa noi orizonturi, noi accepții și noi traiectorii, vibrând cu elocvență sinceră și cu bogăție expresivă debordantă.

Alături de Marius Ungureanu au mai figurat în program pianista Verona Maier și percuționistul Alexandru Matei, excelenți muzicieni, fiecare în parte.

În acest recital prima lucrare audiată a fost **Sonata pentru violă și pian** de Wolf von Achelburg, care a trăit și activat la Sibiu, între 1912 și 1994. Acest compozitor a fost totodată poet și traducător respectat al poeziilor lui Mihai Eminescu, Lucian Blaga, George Bacovia. In interpretarea acestei creații, Marius Ungureanu a imprimat sonorităților o linie de intensă reflexivitate, stări confesive, tensiuni de noblețe fină, într-o trăire de a fi, și nu de a voi.

Compozitorul elvețian Alfred Zimmerlin s-a născut la Zurich în anul 1955. El este deosebit de cunoscut în mediile de specialitate, și nu numai, fiind titrat și premiat. Această lucrare a sa pentru violă solo poartă titlul **at the still point, there the dance is**, de fapt o preluare a unui vers dintr-un poem de T.S. Eliot. Din punct de vedere strict muzical eu am apreciat rigoarea și inteligența imaginativă, care nu se datorează unui simplu hazard.

Edison Borisov (1929-1996) este un compozitor rus care a studiat muzica în primii săi ani la Moscova, cu Dimitri Șostakovici. După absolvirea Liceului de muzică și a Conservatorului, unde a studiat cu profesori de celebritate mondială, el s-a stabilit în Franța unde este cunoscut și recunoscut drept o personalitate marcantă în arta sunetelor. Compoziția sa pentru violă și pian **Es ist genug**. **Variationen uber das Choralthema von J.S.Bach** dezvoltă o superioară constituentă ca parte componentă a ceea se înțelege prin măiestria de realizare.

Ultima piesă din program, **Naturale, pentru violă, percuție și bandă magnetică** de Luciano Berio (1925-2003) pulsează o fabulație tematică de o vivacitate uimitoare. Cuvântul italian **naturale** se traduce naturală în limba română. Deci Berio a concentrat în această structură quasi cinematografică teme naturale, jocuri, practici muzicale diferite, dansante, de tip Eurovizion sau din ambianța muzicală din America profundă, muzici de chitară. De pe banda magnetică auzim hăulituri ca la noi în Maramureș, sau din Castilia, sau din Țara bascilor. Pentru că am fost și noi pe acolo și urmele trecerii noastre se păstrează. Cât privește viola, este clar că avem de a face cu o virtuozitate în care Marius Ungureanu a excelat intens. Muzica aceasta, fără a fi facilă, este atât de antrenantă, încât Marius Ungureanu figura pur și simplu o fiesta într-o imagine scenică în care el cânta la violă dar și schița pași de dans într-o celebrare de vie spectaculozitate.

Mircea ȘTEFĂNESCU

Muzică modernă cu Archaeus

Ansamblul *Archaeus* a evoluat într-un concert de după amiază, în sala *George Enescu* a Universității Naționale de Muzică. Programul formației a debutat inspirat cu ***Flori pentru două toace*** de Dan Voiculescu, lucrare compusă în anul 1985. Percuționistul Sorin Rotaru a creat un ambient sonor de elevație spirituală, evocator al vieții monahale din spațiul ortodoxiei românești.


Foto. Marius Vâjoaica

Invențiuni pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu, datând din anii 1963-1965, sunt două miniaturi serial dodecafonice. Interpreții Ion Nedelciu și Rodica Dănceanu au redat caracterul sobru, incisiv și sclipitor al acestei muzici,care a fost considerată de avangardă scandaloasă la momentul apariției, în

contextul canoanelor impuse artei româneşti de ideologia naţional-comunistă.

Piesa *Dr. Kay Hong's Diamond Mountain VI* pentru vioară şi spectral gongs aparţine lui Horaţiu Rădulescu (1942-2008), muzician format la conservatorul bucureştean şi adoptat ulterior de cultura franceză, ca promotor al compoziţiei spectrale. Interpretarea a fost prefaţată de rostirea câtorva versuri ale violonistului Marius Lăcraru şi s-a desfăşurat după partitura reconstituită cu devoţiune de către Diana Cazaban, fiind însoţită de comentariul unei înregistrări reconstituită, la rândul ei, de compozitoarea Ana Maria Avram, cu efort şi competenţă. Efectul halucinant al audiţiei ne-a transpus într- o lume a fantasmelor, fascinantă, extraterestră. Totuşi, la sfârşit, lucrarea a părut cam lungă pentru ceea ce avea de comunicat.

Piesa ***Santya 2*** pentru fagot a compozitoarei Violeta Dinescu e o cântare de jale, intensă şi spectaculoasă prin efectele expresive nebănuite produse cu mare artă de solistul Şerban Novac.

Lucrarea pentru violoncel solo de Ghenadie Ciobanu, intitulată ***La cancion que no fue cantada y la ultima Serenata de Juan Carlos*** a fost inspirată de scrierile lui Juan Carlos Onetti din Uruguay. E un diptic format pe principiul alternanţei între fragmentar şi cursiv, între registrul acut şi cel grav. Anca Vartolomei a evoluat cu dezinvoltură printre dificultăţile extreme ale scriiturii, configurarea muzicii provocând curiozitate şi participare autentică din partea asistenţei.

Rubato pentru oboi şi percuţie de Anatol Vieru debutează cu un semnal sonor pregnant, urmat de pendularea continuă între stări contrastante. Finalul se conturează ca un episod ritmat, cu caracter animat şi energic. Compusă în anul 1995, piesa a fost dedicată oboistului Dorin Gliga şi percuţionistului Şerban Novac, care au creat-o sonor, şi de această dată, cu inspiraţie şi competenţă stilistică.

Liedul ***Poetul şi marea*** face parte dintr-un ciclu al lui Pascal Bentoiu, cinci cântece op. 11, compus în anul 1959. Transpunerea versurilor Ninei Cassian, şoptite "pe struna-i verde şi subţire", se exprimă într-un limbaj expresionist, neoromantic. Vocea frumos timbrată a sopranei Simona Jidveanu, susţinută sensibil de pianul Rodicăi Dănceanu, au indus o impresie de lumină, transparenţă, poezie.

Programul s-a încheiat cu ***Humoreske mit zwei Durchblicken zum Leeren,*** lucrare dedicată ansamblului *Archaeus* de Aurel Stroe. *Humorescă pentru două priviri în gol,* - titlul teribilist fiind menit să atragă atenţia -, e o mică lucrare plină de haz. Materialul motivic cu caracter folcloric dă tonul atitudinii ironice, iar fluxul muzical e marcat de asimetrii ritmice şi comentarii glumeţe între oboi şi clarinet, preluate în duet de vioară şi violoncel. O mişcare în fugato îi antrenează pe toţi membrii ansamblului către finalul scânteietor, de o voioşie frenetică.

Beneficiind de comperajul ghiduş al conducătorului său, compozitorul Liviu Dănceanu, ansamblul *Archaeus* a reuşit să ofere, cu această selecţie, o panoramă spectaculoasă prin diversitatea stilistică a creaţiei unor maeştri ai modernismului muzical românesc, care odată cu trecerea timpului, tind să se clasicizeze.

Lavinia COMAN

Un duo de viole remarcabil

În seria recitalurilor de după-amiază din cadrul SIMN, vineri, 27 mai, în Aula UCMR am avut ocazia de a asculta un duo de viole remarcabil, format din **Christian Naş** şi **Antal Sandor** într-un al patrulea concert purtând sigla *Gulliver-Beyond Culture*, organizat în colaborare cu Institutul Balassi - Bucureşti, Editio Musica Budapest şi Nemzeti Kulturális Alap. Foarte pe scurt despre protagonişti: **Christian Naş**, născut la Cluj-Napoca, cu studii la Cluj şi Graz (Austria) – unde a activat şi ca prim solist al Orchestrei Simfonice, este din 1999 membru al Orchestrei Radio din Stuttgart. **Antal Sandor**, născut la Miercurea-Ciuc, cu studii tot la Cluj şi Graz (masterat), îşi începe cariera la Filarmonica din Oradea, continuând-o în Germania, la "Philharmonie der Nationen", apoi la Brno (Cehia), unde este solo-violist al filarmonicii. Amândoi sunt activi şi apreciaţi atât ca solişti, cât şi în domeniul muzicii de cameră, participă în mod curent la festivaluri, realizează înregistrări şi CD-uri.


Christian Naş, Antal Sandor

De la început subliniez cât de evidentă a fost buna-înţelegere muzicală între cei doi violişti, performanţa lor interpretativă fiind o primă marcă a acestui concert. O a doua marcă îmi pare a fi – prin programarea lui într-un festival de notorietate precum SIMN – punerea sub semnul posibilului a alcătuirii şi lărgirii constante, prin lucrări noi, a unui repertoriu interesant şi atractiv pentru duetul de viole, un repertoriu care presupune, desigur, un nivel avansat de cunoaştere a zonei muzicale contemporane precum şi stăpânirea tehnicilor moderne, inovative, de a face să cânte instrumentele cu coarde.

Cele trei miniaturi intitulate *Viole contro violenze* ale compozitorului **Máté Hollós** au marcat, cu francheţe şi o undă de umor (anunţată şi prin jocul de cuvinte din titlu) o introducere de acomodare a publicului cu tandemul violistic.

Transpare şi din lucrarea *Duo pentru două viole* de **Mihnea Brumariu** un simţ al umorului (certificat şi de titlul primei miniaturi: *Wer arbeitet ist der Dumme* / Prost e cine munceşte), dar şi o simţire a luminozităţii filtrate a diatonicului (poate în consonanţă cu titlul piesei secunde: *Masonic Music*); ambele – subtil conţinute în gesturi componistice recuperate din tehnicile tradiţionale de arcuş (bariolajele) sau din modalităţi de cânt folcloric (pedale de tip:cimpoi susţinând motive scurte, antrenante, de joc) par a compune axa de expresie pe care se mişcă cele două instrumente-pereche.

Broken Music (*Duó* 2) este o suită de mişcări cu alternanţă de caracter, în care **Árpád Könczei** se exprimă versatil, când liric în desene melodice abrupte (*broken*?), când efervescent în ritmuri de joc care trimit către filonul folcloric cu mixturi specifice spaţiului transilvănean. Persistă în memorie un *cântec lung* în mişcare paralelă între o violă soprană şi una altistă, cu tratare heterofonă, dar şi un episod dramatic expunând pregnant registrul grav, mai puternic, al violelor.

Nicolae Teodoreanu propune în lucrarea *Muguri şi flori* – compusă special pentru cei doi violişti şi recitalul lor din cadrul SIMN – o compoziţie de mai largă respiraţie, în care explorează forme (şi formule) de ornamentare ce trimit către mai multe zone culturale şi timpuri istorice. Crescând din interesul pentru mixtarea parafrazei cu invenţia proprie în desenul variaţional şi folosirea culorilor instrumentale, compoziţia etalează un traseu sinuos, adesea fascinant, printre moduri diverse de a împodobi melodicul, ce trece cu uşurinţă de la cântarea bizantină la cea trubadurescă, sau de la înfloriri tipice Barocului la tonuri şi detalii vechi-autohtone (cîntec de lume).

M-a frapat cât de inventivă şi aparte sună şi azi, la 50 ani de la compunerea sa, *Sonata a II-a pentru două viole* de **Myriam Marbé**. Sentimentul de libertate, nesupunerea faţă de dogmele *Sonatei*, dincolo de istorica înşiruire a celor trei părţi, opţiunea pentru incantatoriu-aprofundat, dar şi pentru surprinzător-improvizatoric generează o undă de magnetism resimţită atât în zona cantabil-expresivă a cîntecului lung (în linia celui popular), cât şi în cea static-eterică sau puternic marcată ritmic din parcursul acestei lucrări care a marcat un punct culminant al recitalului.

Dintre compozitorii unguri contemporani de marcă cei doi interpreţi au ales pentru acest recital două peronalităţi-reper: **Kurtág** şi **Ligeti**. Din ciclul *Jelek, játékok és üzenetek* (Semne, jocuri şi mesaje) de **György Kurtág** au fost prezentate trei piese scurte; definind parcă spiritul aforistic al compozitorului prin gestualitatea redusă a enunţurilor şi dezvoltarea lor mai degrabă neutră decât expresivă ele ne apar mai curând ca nişte inscripţionări eficiente ale scrutării rapide a câte unui gând muzical sau existenţial, ca o prindere în insectar a unor efemeride.

Finalul programului s-a plasat în zona mai relaxată a transcripţiilor de folclor românesc, prezente într-o primă etapă a componisticii lui **György Ligeti**: dualitatea de caracter între cele două genuri anunţate din titlu – *Baladă şi joc* – fiind limpede surprinsă şi transfigurată în savoare a cantabilului *versus* frenezie de ritm şi accente. Cei doi interpreţi au demonstrat cât de aproape poate ajunge un duo de viole de sunetul specific unui (mic) taraf de lăutari.

În toate lucrările la care m-am referit **Christian Naş** şi **Antal Sandor** au impresionat pe cei aflaţi în public prin matura lor armonizare-concatenare, cei doi solişti împărtăşind o aceeaşi manieră de a pune în sunet partiturile alese: cu maximă concentrare, certă virtuozitate şi convingător sentiment al cântării-împreună.

Carmen CÂRNECI-CAVASSI

Omagiul Liedului modern

Protagonistele matineului dedicate unui gen al fuziunii muzicii cu poezia, mezzosoprana Claudia Codreanu şi pianista Diana Vodă Nuţeau, au oferit în Aula Palatului Cantacuzino un program de elecţiune. În deschidere, am ascultat ultimele trei din cele 10 lieduri ale ciclului ***Hommage à Eric Satie***, compus de Adrian Raţiu în anul 1994 pe versuri de Tristan Tzara.


Diana Vodă-Nuţeanu, Claudia Codreanu

Foto: Dan Burcea

Penduland între atitudinea expresionistă, un lirism distilat şi atmosfera apăsătoare a unui discurs tragic, cu linia melodică susţinută în final pe un fundal de acorduri de tipul coralului, cele trei momente legate unitar au dat o mostră a stilului cameral prin care se particularizează creaţia acestui compozitor important din cea de a doua generaţie postenesciană.

Liedul ***Patima***, creaţie foarte recentă a Dianei Vodă Nuţeanu, debutează într-o atmosferă

impresionistă şi continuă în stil neoclasic, cu amprentă modală românească. Autoarea mărturiseşte că s-a lăsat condusă, în configurarea lucrării, de puterea hipnotică a versurilor Ninei Cassian, fapt care a influențat hotărâtor structura muzicală.

Ciclul de lieduri creat în anul 1964 de Dan Constantinescu pe versuri franceze ale lui Rainer Maria Rilke ilustrează convingător măiestria autorului, care dezvoltă aici un limbaj serial dodecafonic îmbinat cu elemente de modalism. În liedul *Ce soir, mon coeur* seria este expusă la pian, iar în *Puisque tout passé,* aceasta apare la voce. Atmosfera primului e neliniştită, dureroasă şi continuă, în cheie melancolică, în cel de al doilea. Urmează *La biche,* o ilustrație sonoră care evocă mersul grațios al căprioarei. Liedul *Pays, arreté à mi-chemin* prezintă susținerea discursului vocal prin formule ostinate la pian. În următorul, *Chemins,* percepem succesiunea unor blocuri de acorduri puternic tensionate, pentru ca finalul, *Solitude,* să ne reîntoarcă la modelul de coral din piesa de început. Ansamblul ciclului a lăsat impresia unei arte echilibrate între stări contrastante, a unui discurs rafinat ce vibrează cu farmec în aria de seducție a poeziei rilkeene.

Psalmulcompus de Olguța Lupu pe versuri de Tudor Arghezi e o lucrare formată, potrivit descrierii autoarei, prin îmbinarea a trei structuri. Este vorba despre o entitate bipartită urmată de o a treia structură, iar sinteza finală e alcătuită din repriza celor trei structuri. Limbajul prezintă o combinare a gândirii armonice şi a abordării modale. Rezultanta expresivă se înscrie pe linia unui lirism interiorizat ce evoluează într-un arc al tensiunii emoționale, cu forța viguroaselor sugestii poetice argheziene.

Programul s-a încheiat cu fragmente din ciclul ***Indicateur des chemins de Coeur*** pe versuri de Tristan Tzara, de Didier Schein. Cele două lieduri, ***Démarrage*** şi ***Règle***, compuse în anul 2013, sunt un omagiu adus poetului de origine română, creator al curentului dadaist, la 50 de ani de la moartea acestuia. Impresia de discurs capricios lăsată de primul lied, ceața sonoră transmisă de audiția celui de al doilea, vorbesc despre o înțelegere subtilă a naturii poeziei, prezentându-ne un interesant compozitor ce se lasă puternic inspirat de sugestiile muzicii româneşti contemporane, după cum singur mărturiseşte.

Dacă la sfârşit s-a conturat imaginea unei frumoase diversități de ipostaze captivante pe care le prezintă astăzi genul liedului, aceasta se datorează în cea mai mare măsură celor două muziciene interprete. Claudia Codreanu şi Diana Vodă Nuțeanu se află acum într-un moment de admirabilă maturitate creatoare. Perfect armonizate ca duo cameral, demonstrează în evoluția lor pertinență şi autoritate stilistică, inspirație, o capacitate superioară de a pune tehnica în slujba expresiei, prezentarea impecabilă, individualizată şi convingătoare a fiecărei opere abordate, precum şi o îndrăzneață viziune de ansamblu asupra fenomenului muzical modern.

Lavinia COMAN

pAs cLassique

În ultima dimineață a festivalului SIMN 2016, la sala Enescu a UNMB am auzit un concert excelent, dat de Ansamblul **pAs cLassique**, dirijat de Mircea Pădurariu. Înființat în 2014, constituit în mare parte din studenți, ansamblul promovează în special repertoriul contemporan şi a reuşit să se impună repede pe scenele din Bucureşti. Pe bună dreptate, căci profesionismul interpreților şi interesul lor pentru o zonă artistică mai puțin accesibilă publicului larg sunt de admirat, cu atât mai mult cu cât trăim un moment în care diverse forme de amatorism au invadat, fățiş sau clandestin, arta, cultura, viața cetății.

Cele cinci piese s-au constituit într-un foarte interesant mozaic muzical; frapante au fost varietatea


Mircea Pădurariu

viziunilor şi opțiunilor estetice, diversitatea personalităților autorilor.

Cornel Țăranu este astăzi un patriarh al muzicii contemporane româneşti; în fiecare opus al său recunoaştem mâna şi experiența unui maestru. *Baroccoco,* scrisă pentru două flaute baroce, violoncel şi clavecin a fost cântată la flaut, oboi, violoncel şi pian, ceea ce a estompat probabil culoarea de epocă în favoarea aspectelor esențiale. Balansul între baroc şi jazz despre care vorbeşte compozitorul în prezentarea din program s-a descifrat în termeni mai degrabă structurali decât coloristici. Începutul *Preludiului ostinato* a amintit de

Sonata ostinato pentru pian, o piesă din anii '70 care ar trebui să fie inclusă în repertoriul pianistic de bază. *Madrigalul,* renascentist, cu picanterii armonice a fost urmat de *Siciliana-Swing,* muzică nostalgică "au deuxieme degré" - nostalgia altor vremuri, altor locuri, "altor glasuri şi încăperi" transpare în ceea ce la prima vedere ar putea părea un model de virtuozitate componistică.

În ce priveşte interpretarea, nu ar fi stricat o mai mare diversitate a nuanţelor şi sonorităţilor, în special la pian. O mai mare atenţie la balansul dintre registre, la timbrarea unor armonii ar fi venit în sprijinul supleţii ritmice a interpreţilor. În *Swing,* secţiunea finală, pianul dublat de pizzicato-urile violoncelului s-a integrat cu naturaleţe în sonoritatea formaţiei.

Piesa Maiei Ciobanu, *Jurnal 2016* pentru 16 instrumente a adus o cu totul altă lume; tonul intimist, meditativ al primei secţiuni, atmosfera sumbră şi agitată a secţiunii a doua, contrastele dintre ameninţător şi inocent, formulele cromatice obsedante, eterofoniile, unisoanele dintre vioară şi flaut, marele crescendo al pianului şi percuţiei de după revenirea secţiunii I precum şi pianissimo-ul de la sfârşit au transpus în sunet un adevărat jurnal al trăirilor şi gândurilor compozitoarei. "Timpul pluristratificat" menţionat de autoare în prezentarea lucrării, cel cu care avem de fapt de a face permanent, şi-a găsit încă o ipostază în această lucrare cu substrat autobiografic.

Excelenţi au fost dirijorul şi cei 11 instrumentişti (coarde, lemne şi percuţie).

În lucrarea *Exil secund* pentru octet, Carmen Cârneci nu şi-a dezminţit atracţia pentru pretextul literar; piesa este o "recompunere dinamizantă a *exilului neterminat - "(inachevé) l'exil"* şi face parte dintr-un număr de lucrări în care vocea feminină este prezentă, inspirate de un poem al franco-algerienei Annie Cohen-Solal. Pur instrumentală, ca şi *Exilul neterminat,* lucrarea se percepe ca un discurs fragmentat, în zigzag, pe un ton declamat. Abordarea timbrală în mozaic de tip webernian capătă o retorică aparte. Elanurile ascendente, glissando-urile cornului, scriitura clarinetului, care înmoaie la un moment dat tonul decis, cezurile abrupte au fost redate convingător de cei opt instrumentişti şi de excelentul Mircea Păduraru.

Sunet-forma-culoare II, op. 77, pentru 12 instrumentişti şi mediu electroacustic a relevat un Sorin Lerescu poetic şi complex; abordarea sunetului ca generator de forme şi culori indică o percepţie sinestezică, în mod paradoxal nu atât senzorială cât intuitivă a lumii. Flautul, oboiul, clarinetul, fagotul, trompeta, trombonul, cvartetul de coarde şi percuţia se suprapun cu continuum-ul electronic într-o atmosferă de stranietate nicidecum angoasantă. Formule minimaliste, sugerând fierbere, simultaneităţi neaşteptate - "puncte sonore" pe un fond de ţârâit, sonorităţi care pot trimite nostalgic la perioada în care Miles Davis experimenta cu instrumente electrice, aducând elemente rock într-un stil improvizatoric – s-au constituit într-un flux misterios, viu colorat, extrem de sugestiv. Un efect cu totul special, de *timp în timp* sau de viteză în lentoare se creează prin înşiruirea unor durate lungi măsurate prin pulsaţie rapidă: dirijorul tactează 4/4 alert, efectul general fiind *lento.*

Hunab Ku este titlul piesei pentru orchestra de cameră a lui George Balint, ultima lucrare din concert. Dacă piesele precedente se plasau într-o zonă a preocupărilor fiinţei (în dinamica dintre *insuportabila uşurătate* şi maximă greutate, în sens kunderian), piesa lui Balint are conţinut cosmogonic: *Kunab Hu* este Creatorul, Fluturele Galactic al maiaşilor, zeul suprem, discul rotitor care generează corpuri cereşti. Compozitorul stabileşte o legătură între simbolistica maiaşă şi descoperirea relativ recentă a unei serii de semnale radio identice, de anumită intensitate, periodicitate şi durată, venind din spaţiul galactic.

Inspirat de imaginea mitului maiaş ca expresie a misterioasei activităţi cosmice, investind semnalele radio cu caracter de energie conştientă, George Balint a compus o lucrare cu mare putere de sugestie, care transportă ascultătorul în lumea începuturilor astrale enigmatice, a dispariţiilor inexplicabile, expansiunilor şi contractărilor spaţiale. Tremolo-urile şi pizzicato-urile coardelor, clusterele pianului, chemările trompetei, clopotele, ciripiturile fluierului de lut cu apă, sonoritatea nazală a oboiului, alternanţa momentelor de acalmie cu cele agitate creează un univers ce oscilează între mineral, eteric şi uman, între material şi ideatic, între mistic şi raţional. Ritmul aksak, o amprentă puternică a compozitorului apare de mai multe ori, la fagot şi percuţie, apoi la timpani, către sfârşitul piesei, după zona de culminaţie - un crescendo mare, urmat de un subito piano şi de pizzicato-urile contrabasului – paşi stranii către un hău cosmic. Coralul contemplativ al pianului se suprapune cu bolboroseala clarinetului; piesa se termină calm, sunetul se stinge treptat. Rămâne în primul rând amintirea unui sentiment de clocotire - pâlpâirile Fluturelui Galactic-, de aşteptare în care îţi dai seama că de fapt evenimentele majore au deja loc.

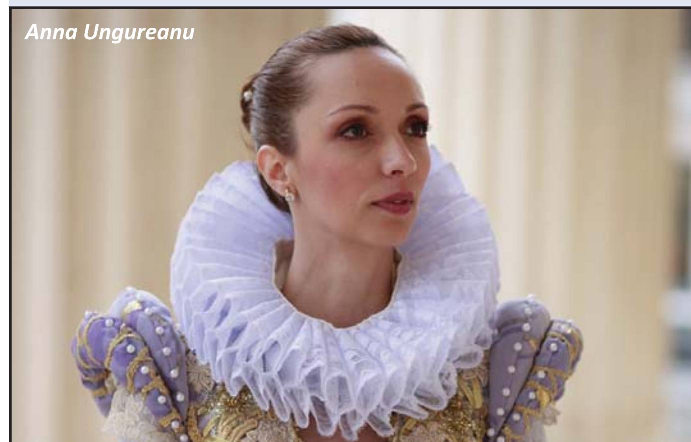
Cele cinci piese s-au constituit astfel într-o foarte interesantă mărturie a unor viziuni artistice diferite, rafinamentul, aparentul hedonism al muzicii lui Cornel Ţăranu contrastând cu intensa afectivitate a Maiei Ciobanu, vocaţia de arhitect a lui Carmen Cârneci, recursul la referinţa literară intrând în joc cu referinţa vizuală, intuitivă a lui Sorin Lerescu şi cu armonizarea misticului cu ştiinţificul, într-o interpretare poetică la George Balint.

Cei ce au dat viaţă pe scenă acestor viziuni merită toate laudele: dirijorul Mircea Păduraru, energic şi inspirat şi formaţia sa: flautista Anca Cristescu, oboista Doris Iorga, clarinetistul Mihai Pintenaru, fagotistul Vlad Dănilă, cornistul Andrei Ţurcănaşu, trompetistul Elias Jula, trombonistul Mirel Liţă, tubistul Silviu Droanga, violoniştii Sabin Penea şi Alexandru Cochisa, violiştii Emanuel Vots şi Marius Niţu, violoncelistul Benjamin Chircă, contrabasistul Octavian Maxim, percuţionista Irina Rădulescu şi pianistul Iulian Ochescu.

Lena VIERU CONTA

Cu Madrigalul în actualitate

Programul de la Ateneul Român al corului de cameră Madrigal a debutat cu piesa Olei Gjeilor din Norvegia, intitulată ***Unicornus captivatur***, compusă în anul 2001. Textul latin este un fragment dintr-o culegere de cântece medievale de la mănăstirea Engelberg din Elveția. Muzica se inspiră din această lume sumbră și misterioasă pentru noi, cei de azi. Coralul clasic de la



început conduce spre o mișcare animată, apoi intervine un episod lent, expresiv, urmat de o nouă zonă cețoasă, iar finalul aduce atmosfera jubilatorie a cântului *Alleluia*.

O a doua lucrare a autoarei scandinave, ***Northern Lights***, evocă frumusețea fascinantă a aurorei boreale, privită pe fereastră din Oslo, la vremea Crăciunului. Înlănțuiri armonice tradiționale sugerează atmosfera mirifică a fenomenului luminos și a marii sărbători creștine.

Bijuteria miniaturală a lui Cristian Alexandru Petrescu, bazată pe un haiku japonez tradus în limba spaniolă, ***Lune en el Agua***, a fost prezentată în primă audiție. Micul poem coral creează starea meditativă ce se naște din contemplarea lunii oglindită multiplu în apă. Muzica de o expresivitate delicată se desfășoară în mișcare lentă, degajând o atmosferă stranie.



Lucrarea folclorică suedeză ***Värmlandsvisan***, în aranjamentul coral al lui Jan – Åke Hillerud, e un cântec popular vechi, interpretat cu nostalgie și sensibilitate de grupul coral bărbătesc al formației.

Tânărul compozitor Grigore Cudalbu e prezent în concert cu lucrarea în primă audiție ***Quasi motet.*** Caracterul religios este dat de textele sacre *Laetentur caeli* din Isaia, de fragmente din *Exultate, jubilate* și de modelul muzical al motetului renascentist. Linia melodică de început se atribuie inspirației gregoriene, e preluată și prelucrată armonic în prima șia treia secțiune, iar partea de mijloc e construită în stil bizantin. Autorul demonstrează un simț dramatic special, pus în evidență de tratarea corală adecvată.

Cântecul ***Hear my prayer*** de Pelle Olofson din Suedia degajă o atmosferă pioasă de reculegere, scriitura corală prezentând o polifonie limpede și nobilă.

Un ***Pater Noster*** provenit din Lituania ne propune compozitorul Vytautas Miškinis. Începută cu clustere în șoaptă, rugăciunea evoluează aleatoric, într-un limbaj modern. Se creează impresia unei comunități ce se roagă, fiecare pe cont propriu, și totuși, cu toții laolaltă. Discursul pendulează apoi între consonant și disonant, între cântul individual și cel de grup, pentru ca la final să se armonizeze ca ansamblu și să se stingă în șoaptă, așa cum a început.

Piesa prezentată de Sabina Ulubeanu în primă audiție, ***In vino veritas,*** se bazează pe o poezie de humor nebun citată de G. Călinescu în *Universul Poeziei.* Două texturi armonico-melodice încadrează o secțiune de mijloc, cu momente teatrale. Sunt prezente efecte onomatopeice, gesturi și mișcări din zona teatrului instrumental(sau vocal), cum ar fi trântitul partiturilor, ori aplauze frenetice fără motiv. S-au creat astfel momente de humor irezistibil, de succes, cu priză la public.

Vocalizzo burlesco de Henk Badings din Olanda e o înlănțuire spumoasă de efecte sprechgesang, murmure, onomatopee, hohote, chiote, ciripeli, urlete, huiduieli, lamentații, chemări, strigături și alte expresii fără cuvinte, un torent sonor terminat cu o hotărâtă bătaie din picior. Efectul comic a fost sesizat de public și salutat prin aplauze.

Programul corului Madrigal, dirijat cu eleganță și pricepere de Anna Ungureanu, s-a încheiat cu ***Polka från Rättwik***a suedezuluiAnders Öhrwall. Dansul aranjat de compozitor provine din tradiția folclorică a satului Rättwik și are vivacitatea unei chermeze populare, unde țăranii cântă și dansează cu mare animație, acompaniați de vioară și blockflöte, instrumentele fiind acum mânuite de Marius Constantin Bîclea și Miron Grigore.

Concertul a reunit piese diverse și interesante, dând totodată măsura nivelului înalt la care se găsește și în prezent celebra formație-fanion a artei corale din România.

Lavinia COMAN

NIRVANA – *Dincolo de limitele sinelui*

NIRVANA e eutopia contopirii cu Universul.
Dezmărginirea eului prin sacralitate şi ritual deschide înspre comuniune şi mister.

Despre limite şi dincolo de ele...

În *Cuvântul de deschidere* publicat în caietul program, ca şi în cel adresat direct publicului în seara zilei de duminică, 22 mai (a.c.) de către DAN DEDIU, directorul artistic al SIMN, apare clar formulat obiectivul acestei a XXVI-a ediții: realizarea unei sinteze între tendințele cele mai importante şi de succes de până acum în structurarea festivalului şi asumarea unei inițiative inovatoare (chiar şi – s.n.) *în plan internațional*, pe scurt: sinteză şi inovație. Aceste două fire roşii urmau a se împleti sau a-şi da întâietatea în cele peste 20 de concerte şi simpozioane ale acestei săptămâni cu două duminici (22-29 mai), o strategie care, purtând amprenta diferiților directori artistici din cei 25 de ani de ființare neîntreruptă a SIMN, a fost constant vehiculată şi nu promitea neapărat o relansare care să marcheze începutul celui de-al doilea sfert de veac...

Şi totuşi s-a petrecut o delimitare-*dezlimitare*: printr-un declarat exercițiu de marketing, îndreptat şi către o aprofundare a muzicii contemporane, Dan Dediu aduce în centrul atenției *conceptul limitelor* - care există şi pentru a fi depăşite. Mai aplicat, el inventează un supra-format al desfăşurării programului generat de o *roza-vânturilor* cu „patru direcții tematice de a transcende obişnuitul, numite *eutopii*, locuri ale Binelui" pe care le etichetează cu puternice simboluri culturale preluate din mitologie, filosofie şi literatura de marcă. O *roza-timpurilor* mai degrabă, având în vedere că eroul **Ulise** simbolizează timpul cultural al prezentului, personajul **Guliver** – călătoria în trecut, construcția **Matrix** – viitorul, prospectivul, iar conceptul **Nirvana** – eternitatea, atemporalul. De la prima luare de contact, cele patru etichete se arată atrăgătoare, crează interes şi o anume fervoare a aşteptărilor; ele reaşază evenimentele într-una sau alta dintre mătcile stilistice imaginate sau anticipate. Patru tipuri de concerte, purtând simbolul-antet corespunzător: câte cinci din **Matrix** şi **Nirvana**, şase din **Ulise**, şi un mai consistent eşalon de şapte-**Guliver**.

În demersul consecvent de a stabili multiple corespondențe se înscrie şi coordonarea (selectarea, repartizarea) evenimentelor din SIMN în raport cu cele (tot) 4 domenii de creație muzicală: simfonic, cameral, operă-film, muzică electronică. Spre completarea tabloului general al *Săptămânii*, Dan Dediu a amintit şi alte teme care au modelat conținutul festivalului, precum compozitorul portretizat al acestei ediții: Anatol Vieru, prezența în programe a compozitorilor tineri alături de cei consacrați, invitarea unor valoroşi interpreți străini sau români din diaspora alături de muzicienii români în mod constant prezenți la SIMN ş.a.



Dincolo de limitele sinelui - **Nirvana** începe şi încheie – în mod simbolic - festivalul.

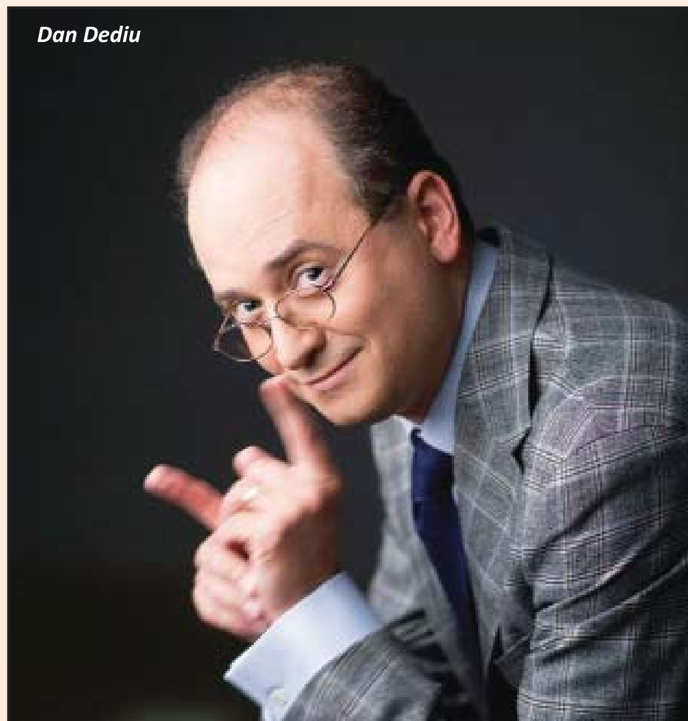
Introducerea pe care Dan Dediu a făcut-o apoi concertului de deschidere a evidențiat aceeaşi paradigmă a limitelor şi a încercărilor de a le atinge/depăşi. În viziunea sa, chiar din acest prim **concert-Nirvana**, numărul patru (erijat în număr-matrice al SIMN-2016...) este în acțiune: *cele patru elemente* ar fi simbolizate într-o grupare de 3+1astfel: instrumentele din trioul **MaXeMa** corespund aerului (care face flautul să sune), pământului (din care creşte lemnul sonor al violei), apei (sugerată de glisarea pe corzile harpei), iar publicul, cu suflul de concentrare (combustia interioară)

în a primi în suflet oferta muzicală, ar ocupa poziția focului. Recunoaştem în această interpretare maniera avântată, neliniştită, dar neabătut-constructivă a compozitorului Dan Dediu, care şi-a etalat şi acum un preaplin de metaforizare şi surprinzătoare redefiniri ale ductusului artistic al festivalului.

Primul *sine* chemat a se "deschide înspre comuniune şi mister" a fost cel al japonezului **Toru Takemitsu**, lucrarea sa intitulată cu un vers dintr-un poem de Emily Dickinson *"And Then I Knew 'Twas Wind"* fiind o alegere emblematică: vântul, manifestare a elementului primordial *aer*, sugerând aici atemporalul! Takemitsu preia cu o reverență formula de trio a lui Claude Debussy din Sonata Nr.2 pentru flaut, violă şi harpă, din care îşi extrage chiar leit-motivul ascendent, obsesiv prin omniprezență, şi plecând de la care compune un spațiu sonor modelat cu valuri lente, în țesături subțiri şi tonuri suav-impresioniste: desfăşurarea calmă, suplă chiar şi în segmentele mai complexe armonic, atinge după un consistent traseu repetitiv un punct de la care sentimentul formei se retrage, atenția cedează în favoarea lăsării în voia reflexivului – o *quasi*-transă.

„Particulele eutopice" ale celor patru teme conceptuale nu apar însă de o manieră omogenă în toate piesele unui concert de un anume tip – aici *Nirvana* –, ele se găsesc cel mai adesea în coexistență, în alternanță sau confruntare. Astfel, în prima dintre cele trei părți ale nocturnelor-*Nachtstundenstücke* de **Alfred Zimmerlin** evoluția flautului-bas are o țesătură nervoasă, în timp ce agilitatea în împletirea ulterioară a liniilor instrumentale, dar şi o neaşteptată schimbare de model ritmic pregnant l-ar anunța mai degrabă pe ***Gulliver*** *cel epic, dezvoltător.* "Misterul nirvanic" este însă prezent în partea a doua, fiind favorizat de instalarea sunetelor lungi, care fundamentează mişcarea şi stratificarea liniilor celor trei instrumente, precum şi de cantilena incantatorie a flautului-bas, discret colorată microtonal şi antrenând implicarea altor zone de rezonanță decât cele obişnuite. În partea finală, o nelinişte interogativă – caracterizând mai degrabă un ***Ulise*** – reiese din formulări motivice în continuă dialogare sau completare, până la o reîntoarcere la zona reflexivă de la începutul lucrării – o reintrare în atemporal? Mai degrabă un parcurs de tip *viață*.

Un opus 87 din anul 2000 cu un titlu simplu: *Trio* ar putea induce în eroare; textul introductiv atenționează asupra "transformării complexității în simplitate" – de la *Thème complexe* la *Thème simple* – ca fiind procesul ce generează şi organizează acest ciclu de opt mişcări, dar chiar titlurile acestora (cum ar fi: 6. "Canon2: rhythmique, cancrizans, per augmentationem, sul Perpetuum Mobile per Viola") vorbesc de la sine despre o disimulare/redefinire a simplității şi o aglomerare a surselor-tehnicilor-temelor-cheilor de ascultare, care nu surprinde la **Dan Dediu**, compozitor prolific în virtutea unei imaginații sonore, dar şi verbale, debordante. Căutând acum doar să identific „particulele eutopice" în acest demers componistic supra-ramificat şi virtuoz, găsesc nu puține urme ale lui Gulliver (dacă ar fi numai incursiunile în tradițiile istorice), dar şi traseele lui Ulise (spiritul de aventură, neconvenționalul), staticul Nirvanei (...dintr-un canon *enigmatic*...) sau aluzii la constructuri-Matrix ("blocuri şi scări de marmură"). Deşi a compus lucrarea pentru trioul **MaXeMa**, Dan Dediu evită să conlucreze cu trăsăturile familiare ("genetice", cum le numeşte), tehnice şi timbrale, ale ansamblului flaut-violă-harpă, preferând elementelor primordiale asociate celor trei instrumente aspectele lor aspre: după descrierea compozitorului, *aerul* trebuie să fie înțepător,



Dan Dediu

pământul rece, iar *apa* în formă solidă, de gheață. *Trio* op.87 s-a dorit a fi "o *Pătimire hibernală* instrumentală. Un *remember* din epoca de gheață", precizează el conclusiv.

*

Interpreții primului concert din festival – doi elvețieni şi un român-european – cântă de mulți ani împreună: flautistul **Matthias Ziegler** – un virtuoz, dar şi un apreciat pedagog, şi un inovator în domeniul flautelor, harpista **Xenia Schindler** – care trece, în activitatea ei, de la contemporan la medieval-renascentist cu grație, şi violistul **Marius Ungureanu** – a cărui aplecare către creație şi improvizație îi dă o aşezată naturalețe şi în zona contemporană. În acest program-*Nirvana*, de o diversitate acaparantă, fiecare din ei a avut momentele sale de strălucire solistică, etalând în formula camerală cote înalte de virtuozitate, expresivitate, rafinament. Închei cu un calambur-*seria* (serios): Sunând atât de aproape de *maxima*, Trio-ul elvețian **MaXeMa** ne-a încântat la maxim!

P.S. Am apreciat conceperea şi realizarea-design a programului, a afişelor, precum şi ocuparea unui perete întreg pentru afişarea evenimentelor la Universitatea Națională de Muzică Bucureşti, care a devenit pentru această săptămână nava-amiral a festivalului.

Carmen CÂRNECI-CAVASSI

Requiem... ad Vitam Aeternam

Matricea, o realitate iluzorie, simulată inteligent după modelul lumii din 1999, ține populația umană docilă sub control. Înăuntrul Matricei, un grup de oameni liberi sunt capabili să încalce legile fizicii, având puteri super-umane. În războiul său împotriva mașinilor create în secolul XXI, personajul principal, Neo, promite că le va arăta oamenilor înrobiți în virtualitatea sistemului lumea reală, unde "orice e posibil". (*"**The Matrix**"*)

Întocmai ca Neo, personajul filmului "The Matrix", compozitorul Cain Katsumi Yokoyama este un


Barrie Webb
Foto: Marius Vâjoaica

revoltat. Marcat de impactul tragic asupra Japoniei pe care l-a avut tsunami-ul devastator din 11 martie 2011, Cain Katsumi Yokoyama și-a convertit revolta – cum altfel ar fi putut-o face, mai bine, un artist? – în conceperea unei partituri de proporții, propriul strigăt de durere metamorfozat într-o meditație asupra morții și vieții (în această ordine). Închinând lucrarea odihnei sufletești a victimelor dezastrului care a afectat nord-estul Japoniei, compozitorul o elaborează pe parcursul a nu mai puțin de trei ani (2011-2014), hotărând ca interpretarea să aparțină unui instrument solo.

Așa cum Neo, în realitatea iluzorie în care-și duce existența, conștientizând-o, reușește să se elibereze, devenind capabil de a încălca legile fizicii, *Requiem*-ul lui Yokoyama transcende moartea, devenind *ad Vitam Aeternam*. Gândită să coincidă cu comemorarea a 5 ani de la evenimentele tragice din 2011, prima audiție publică a piesei (din 11 martie 2016) a situat în centrul atenției trombonul, „instrumentul sacru", dar și interpretarea încărcată de expresivitate a lui Barrie Webb. Special pentru acel debut, constructorul de instrumente Michael Rath i-a pregătit solistului englez un trombon bicolor, roșu-negru, a cărui imagine să susțină vizual gestualitatea fonică, încărcată de semnificații.

Derulându-se pe parcursul a nu mai puțin de 50 minute, *Requiem*-ul semnat de Cain Katsumi Yokoyama reprezintă, în manieră expresionistă, reacția compozitorului la violența acelei catastrofe naturale, reacție ce reflectă – în stratul său esențial – atitudini de sorginte ritualică, similare celor din teatrul Nô. Cele nouă secțiuni ale amplei lucrări (preluate, ca denumire și evoluție cronologică, din binecunoscuta structură a missei funebre catolice): *Kyrie* – precedată de o scurtă introducere, *Introit*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Lux aeterna*, *Libera me* și *In Paradisum* aduc în central atenției o reevaluare personalizată a sentimentului religios; lăsând în urmă virtualitatea unei încadrări stilistice în tipare standardizate, fiecare din cele nouă părți utilizează, la nivelul parametrilor melodico-ritmici, tehnici de modelare sonică din arsenalul contemporan (inclusiv zgomote), asamblate cu grijă într-un traseu structural ce emană o acumulare emoțională care surprinde prin originalitate.

În după amiaza zilei de 25 mai, intenția compozitorului japonez de a condensa o întreagă orchestră – cu formația corală adiacentă – într-un trombon solo s-a materializat, prin intermediul glasului particularizat al instrumentului lui Barrie Webb din sala Auditorium a Universității Naționale de Muzică, într-un demers revelator ca substanță dramatică, teatralitatea actului interpretativ completând cu măiestrie imaginea complexă a partiturii. Încercând să-și depășească propria condiție solistică, trombonistul englez a oferit auditoriului o versiune plină de forță asupra lucrării,


Barrie Webb
Foto: Marius Vâjoaica

metamorfozând-o într-o veritabilă provocare pentru virtuozii acestei surse instrumentale care vor fi tentați, de-acum înainte, să și-o introducă în propriul repertoriu de concert.

Loredana BALTAZAR

SIMN 2016 sub semnul polarităților *Yin-Yang, Vid-Plin, Cer-(Om)-Pământ* (III)

Adnotări pe marginea operei de cameră *În trup* de Diana Rotaru.

Propensiunea Dianei Rotaru către polisemia miturilor, nu s-a oprit la spectacolele multimedia *Icarynth 2011* (2011) şi *SerpenS* (2012). În 27 Mai 2016, publicul numeros, curios şi nerăbdător să ia contact cu noul „produs" al imaginației şi talentului său deja probate, de a sonoriza şi vizualiza *chintesența* unor concepte, a asistat la prezentarea, în concert, în Studioul de Operă şi Multimedia al UNMB, a operei de cameră cu titlu incitant: *În trup*. Pe lângă intuiția incontestabilă cu care îşi alege exact *acele* subiecte susceptibile de a fi tratate din perspectivă *inter-* şi *metatextuală*, Diana Rotaru posedă şi un instinct salutar în selectarea *acelor* colaboratori capabili să transmită, nealterat, intențiile sale componistice. La punerea în scenă a noii partituri au contribuit ansamblul *SonoMania* - Valentin Ghiță (oboi, corn englez), Mihai Pintenaru (clarinet), Raluca Stratulat (vioară), Tamara Dica (violă), Eugen-Bogdan Popa (violoncel), Eliza Puchianu (pian), Alexandru Stroe (percuție) -, al cărei director artistic este şi pe care l-a şi dirijat în seara de 27 Mai, sopranele Irina Ungureanu şi Veronica Anuşca (Hamlet, respectiv Ofelia), dansatoarele Smaranda Găbudeanu (Corpul/Umbra lui Hamlet) şi Cristina Lilienfeld (Corpul/Umbra Ofeliei), scenografa Anca Albani, împreună cu asistenta ei, Tara Dobrovolschi, proiectanții video Serioja Bocsok şi Alina Uşurelu şi responsabilul de lumini Michael Eigemann. Am lăsat la sfârşit poate cea mai recentă şi valoroasă „achiziție" a SonoManiei, în persoana scriitorului şi poetului Ciprian Măceşaru. Principala calitate a libretului pe care-l semnează este *subtilitatea* abordării unui subiect atât de delicat precum cel a căutării/stabilirii identității de sine a individului timpurilor noastre. Căci nu e deloc uşor să pui în pagină, într-o formă atrăgătoare, accesibilă, metaforică, un *concept psihanalitic* de complexitatea celui ilustrat de cuplul *animus-anima,* în genere dificil de priceput, chiar şi dacă revii de mai multe ori asupra explicațiilor ştiințifice!; şi, totul, în versuri ritmate, cadențate, „în spiritul" dramelor shakespeariene, dat fiind că personajele sunt Hamlet şi Ofelia – o altă opțiune perspicace de a ilustra un cuplu ideatic, abstract, printr-un cuplu real, concret, din drama omonimă a lui Shakespeare, căreia-i datorăm o întrebare existențială fundamentală: *a fi, sau a nu fi*?. - *„Cine-ar putea pricepe/Că-n oglindirea mea/Eu nu văd trupul meu,/Ci trupul altcuiva*?!" – rostesc, la unison, cei doi eroi, ambii interpretați de *două soprane*. Metoda îmi aminteşte în special de procedeul utilizat de Händel, atunci când a încredințat vocii de *soprană* (*anima*) rolul lui Acis şi vocii de *alto* (*animus*) rolul Galateei, în Cantata dramatică *Aci-Galatea-Polifemo*, devansând astfel, cu mai bine de un secol, cercetările jungiene! După cum, înainte de a fi studiată şi îndelung analizată de către C. G. Jung ca „pereche de contrarii" - *anima* comportându-se ca „amprentă masculină" în *inconştientul* feminin, iar *animus* ca „Logos patern", corespunzător „Erosului matern" – acelaşi tip de relație arhetipală va fi fost anticipat, cu multe secole



î. de Chr., în filosofia Chinei antice, întruchipată de relația *Munte-Mare* (*Yang-Yin)*, două elemente pe care va miza şi Jung în teoriile sale, *apa* ca echivalent al *inconştientului*, a „non-eului" resimțit ca atare de ambele entități, iar *Muntele* ca echivalent al ascensiunii lor spirituale. *„Marea îşi poate însuşi firea Muntelui. Muntele e Mare, Marea e Munte. Muntele şi Marea cunosc adevărul percepției mele*". Şi, *„totul şi toate se află în Om*".

Multitudinea simbolurilor şi a legăturilor dintre ele – „cerb, coarne (semn al *masculinității*), *pădure* şi *lac* (simboluri ale *subconştientului*), dualitatea lumină/întuneric" (ascensiune, viață-decădere, moarte), *oglindă* (reflectare a *adevărului ascuns (Ombra) despre sine*) – se regăsesc în textul scris („meditație poetico-suprarealistă") şi în textul muzical într-o concentrare contextuală menită să codifice şi în acelaşi timp să decripteze metamorfozările arhetipale ale Sinelui. Vocile sopranelor, dublate de meditațiile „Umbrelor" acestora, trec de la *nedumerire* – „...numele acesta,/Deşi străin nu-mi pare,/Nu e al meu, nu-i chiar deloc./*Ca o stafie eu locuiesc în Hamlet*" şi, „Cine m-a-ntemnițat în trupul ăsta de fecioară [Ofelia]/A vrut, probabil, doar să se răzbune" -, la *dezamăgire* - „...cât stă-n puterea lui [a gândului] să înțeleagă *cine suntem*?". (...)./*Metamorfoza* e

în noi nehotărâtă" -, *disperare* – „nu am ştiut/că-*n trup* nu se ascunde-nfăţişarea/Noastră din *oglindă./Nu pot trăi aşa./Un foc mă mistuie într-una*" – şi la *asumarea conştientă* a „ambiguităţii lor identitare": *„Nu mai e loc de laşitate, nu mai e loc/De cel ce nu-s./ Nu înţelegeţi nici acum?!/ Nu e uluitor/ Să-ţi vezi făptura, deşi nu-i/ Apă sau oglindă-n faţa ta?/Căci tu, Ofelia, eşti el,/Iar Hamlet, tu eşti ea...".*

Cu o precizie exemplară în urmărirea traseelor plurisemantice ale textului, pentru a le face cât mai inteligibile, Diana Rotaru foloseşte o gamă la fel de amplă de tehnici, agogici, expresii muzicale. Neliniştea, dubiile celor doi sunt subliniate iniţial de pasaje vocale nesemantice întrerupte, cu efecte similare celor ale doinei "cu noduri" sau, cum ar spune, Grigore Leşe, doinei "de grumaz", ori poate chiar cu *frullato*-ul monteverdian, care se transformă în bocet pe un fond orchestral eterofonic din ce în ce mai agitat, până atinge dramatismul acut, pe măsură ce sopranele se afundă în întunericul pădurii (în confuzie), copleşite de greutatea insuportabilă a trupului. Din acel moment, se declanşează un fel de dans sălbatic, primitiv, cu ritmuri aksace, al orchestrei şi oboiului, ulterior al clarinetului şi fagotului, în secvenţe repetitive aidoma Bolero-ului ravelian sau Ritualului primăverii. *Lamento*-ul revine în dialogul cu intenţii contrapunctice, al personajelor, care se întreabă resemnate: "*Cine-ar putea pricepe/Că-n oglindirea mea/Văd trupul altcuiva*?", pentru a reapărea spre final, ca o tânguire dubitativă comună: "*De ce-l (o) privesc şi-mi pare că sunt eu*?". Pianul, clopoţeii, trianglul sparg tensiunea printr-un "rondo" instrumental liric, delicat, ca o iluminare ce se revarsă în secvenţele cantabile, bogat ornamentate, cu fioriturі primăvăratice, de cântec popular, ale lui Hamlet. Imediat însă, vocile se agită, cuvintele capătă caracteristicile *sprächgesang-ului*, ritmurile devin entropice, diabolizante, cu inserturi de *rap*, conform indicaţiei regizorale a compozitoarei, într-o succesiune alienantă de "schimbări ale dispoziţiei/personalităţii", concomitent cu accentuarea revoltei împotriva condiţiei lor umane precare: "*Printre muşchi încordaţi mă strecor nevăzută*" (...). "*Vom avea o carceră numai a noastră./ Ne vom devora cu cele mai bune intenţii...*". Conştientizarea dualităţii, neputinţa de-a mai trăi în aproximaţii îi destabilizează psihic, ducându-i pe culmile disperării: "*Suntem la fel şi-atât de diferiţi*"! (...)./ "*Iarna ne-a golit drumurile,/ nici mintea, nici inimile nu mai au memorie...*"(...). "*Şi tremur, nu ştiu ce m-aşteaptă*".

Treptat, întregul amalgam de trăiri şi nelinişti evoluează într-un crescendo cu bifurcaţii ritmico-timbrale şi iz modal-doinit, cu destinderi şi salturi de sunete tăioase comparabile cu lama unei conştiinţe răzvrătite şi totuşi acceptându-şi resemnată echivocul condiţiei umane, pe ritmuri de *tango*: "*Vom merge-n viaţă împreună/ Vom fi aşa cum n-am putut să fim*" (...)."*Nu îmi mai trebuie/ un trup atât de slab,/Trăiesc acum în trupul tău puternic./ Nu voi mai fi supusa nimănui*". În momentul acestui *transfer alchimic*, când cele două „imagini ale sufletului", *animus-anima*/*Yang-Yin* şi-au armonizat contrariile, depăşindu-şi *limitele Sinelui*, ca să atingă *Nirvana* (în fapt, secţiunea în care a fost inclusă opera), orchestra intonează o suită de arpegieri arborescente, incisive terminând în acut, cu sonorităţi ascuţite, ca de fierăstrău – ultime zvâcniri ale inconştientului.


Fotot: Sabina Ulubeanu

A fost un spectacol acaparant, cu voci de o calitate fără cusur, făcute parcă pentru a atinge intangibilul, adică pentru a da formă sonoră diadei masculin-feminin sau "arhetipului perechii". Pe lângă ambitusul prodigios, parcurs cu lejeritate uimitoare, Irina Ungureanu şi Veronica Anuşca dispun şi de însuşiri actoriceşti remarcate în toate apariţiile lor alături de ansamblul SonoMania. În afara preţioasei descoperiri a lui Ciprian Măceşaru, opera de cameră *În trup* a relevat şi aptitudinile dirijorale certe ale Dianei Rotaru. Cu gesturi simple, dar de o exactitate matematică, sigură pe sine şi pe fiecare detaliu al partiturii, Diana a dat un plus de autenticitate propriei creaţii. Mă alătur celor care-i sugerează să persevereze.

Despina PETECEL THEODORU

Nosferatu - O simfonie a groazei

Ediţia a XXVI-a a Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi, 2016, a propus, printre concertele simfonice sau de cameră, câteva momente nu foarte des întâlnite

în alte ediții de festival, de pildă muzică pentru filmul mut *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, compusă de Violeta Dinescu. Publicul participant la evenimentul din 28 mai, la Studioul de Operă şi Multimedia al UNMB, a urmărit prima adaptare cinematografică a renumitului roman *Dracula* scris de Bram Stoker, care descrie povestea contelui Orlok, un vampir, şi a unei tinere fete, Ellen.

Cu mici schimbări ale evenimentelor descrise în roman față de cele din film, acțiunea începe cu frumoasa Ellen şi cu soțul acesteia, Hutter, locuitori ai unei zone germane fictive, Wisborg. Lui Hutter, un agent imobiliar, i se promite o vânzare în adâncurile transilvane ale Carpaților, la reşedința contelui Orlok. Fără să ia seama la avertizările sătenilor din satele româneşti, Hutter călătoreşte la castelul lui Orlok, unde va descoperi în curând identitatea acestuia. Speriat, bărbatul se consolează cu poza soției sale, poză ce ajunge pe mâna vampirului şi îi declanşează dragostea arzătoare pentru Ellen; Hutter evadează, însă Orlok îl urmăreşte în călătoria sa spre casă şi provoacă nenorociri tuturor oamenilor din preajma lui Hutter, chiar şi în satul natal al soților, unde decesele nu continuă să se oprească. Cunoscând legenda prea bine, Ellen se sacrifică ca jertfă pentru Orlok, cu dorința de a-şi scăpa satul; filmul se termină tragic, cu moartea lui Ellen şi a lui Orlok, lăsându-l pe Hutter să-şi jelească mult iubita soție.

Partea muzicală a revenit trio-ului *Contraste*, un ansamblu ce desfăşoară o activitate intensă în domeniul muzicii noi, urmărind în special promovarea muzicii româneşti, atât în România, cât şi în străinătate. Cei trei muzicieni, membrii fondatori încă din 1986, Ion Bogdan Ştefănescu (flaute), Doru Roman (percuție) şi Sorin Petrescu (claviaturi) au redat sonor, pe parcursul a mai mult de 90 de minute, evenimentele misterioase şi palpitante ale filmului lui Murnau. Un lucru deloc uşor! Filmul, care a mizat pe tot parcursul său pe dramatismul obsesiei vampirului Nosferatu, necesita, în permanență,



o mare atenție asupra desfăşurării evenimentelor. Astfel că, momente precum nechezatul calului, apariția şocantă a lui Nosferatu din sicriu sau groaza întipărită pe fața sătenilor au solicitat sincronizări spontane şi expresive ale membrilor trio-ului. Şi tocmai de aceea evenimentul a fost un succes: muzica şi acțiunea filmului s-au aflat, întodeauna, într-o strânsă legătură, astfel că publicul a uitat, pesemne, că urmăreşte un film mut, iar muzica este cântată live, ca în tradiția originară, de acum un secol.

Tehnicile de micro- şi macrostructurare vizuală folosite de Murnau, narațiunea cinematografică ce posedă o dimensiune muzicală evidentă, cât şi limbajul său dramatic - toate aceste aspecte au trebuit luate în considerare de Violeta Dinescu atunci când s-a dedicat scrierii muzicii pentru această ecranizare. Căci însuşi subtitlul filmului lui Murnau, *O simfonie a groazei* (Eine Symphonie des Grauens) arată legătura inseparabilă, gândită chiar de regizor în anul 1922, dintre muzică şi desfăşurarea acțiunii. Iar strigătul de moarte al lui Nosferatu de la final, când acesta îşi dă seama de puterea incontestabilă a sacrificiului uman, a rămas, cu siguranță, ca un motto al întregului film: binele învinge întotdeauna!

Desiela TĂTARU

SIMN 2016 sub semnul polarităților *Yin-Yang, Vid-Plin, Cer-(Om)-Pământ* (IV)

Reflecții despre concertul Ansamblului „Profil-Sinfonietta”

Datorită atmosferei preponderent onirice, transcendentale a pieselor înscrise pe afiş, concertul de închidere al SIMN susținut în 29 Mai, în Sala „George Enescu” a UNMB, de către Ansamblul „Profil-Sinfonietta”, dirijat de Tiberiu Soare, are o legătură directă cu *Nirvana* – categoria în care a şi fost plasat. Dacă luăm însă în considerație multitudinea *referințelor transtextuale* la care fac apel compozitorii, şi care presupun permanenta revenire la unele surse ancestrale, concertul are şi datele necesare încadrării lui în categoria *Ulysses*.

Interesat de efectele spectrale obținute prin procesarea sunetelor cu ajutorul mediului electronic, Călin Ioachimescu a folosit frecvent procedeul în lucrările sale fie că a fost vorba despre *Tempo 80*, despre *Palindrom/7*, *Celliphonia*, *Spectral Music*, *Concertul pentru flaut şi orchestră* etc., sau despre *Oratio II*. Datată 1982, piesa e construită din „diferite spectre de armonice” pigmentate cu inflexiuni modale emise de suflători, în combinație cu sonorități percusive, a căror înlănțuire generează pedale prelungite, redate inițial de mediul electronic, peste care se suprapun apoi, *live*, semnale de bucium, reminiscențe

de colinde, crâmpeie eterofonice bazate pe rezonanța naturală a sunetelor. Supraetajarea acestor structuri arhetipale, politimbrale, exuberante, multicolore, arar întrerupte de asperitatea primitivă a ritmurilor de tobe curbează şi extinde spațialitatea muzicii înspre orizontul ceremonial al *orației*, acolo unde intervenția clopotelor, suflătorilor, percuției instaurează echilibrul şi armonia aurorală ale ființei, cu sine şi cu natura înconjurătoare.

„Imboldul" care a stat la baza conceperii piesei *Das árvores II* (*Despre arbori II*), a compozitorului brazilian Chico Mello, a fost, după cum însuşi mărturiseşte, *personalitatea* copacilor, cu „verticalitatea lor liniştită, cu aparenta lor independență, cu modul lor de a se dilata şi contracta, cu spațiul intermediar pe care-l fac perceptibil...". De aici, o muzică luxuriantă, alcătuită din ritmuri eterogene, de dans popular brazilian, de jazz, de *clapping music*, omogene, intermitente, circulare, concentrice... Fiecare motiv sau formulă ritmică se transformă într-un nou incipit, cu suspensii algoritmice care fragmentează continuitatea unisonului din final, formând nişte spații vidate prin care ochiul celui cățărat într-un copac, de pildă, se poate reflecta în imensa oglindă a Cerului, şi totodată poate auzi şi întrezări, printre frunze şi crengi, clipocitul sau curgerea lineară a apei unui râu. Sensibilitatea lui Chico Mello înregistrează, aşadar, cu fină acuitate, fiecare freamăt, fiecare modificare, fiecare respirație a arborilor pe care-i simte ca pe nişte ființe vii, apropiate. Omul e surprins din nou între Pământ şi Cer.



Compozitorul israelian Yinam Leef şi-a ales ca sursă de inspirație pentru piesa *Impro´s Imprint* (*Amprenta improvizațiilor*) lucrarea lui Béla Bartók, *Opt improvizații pe cântece țărăneşti maghiare, op. 20*, un fel de parafrază la parafrază, întrucât „aceste opt miniaturi sunt ele însele parafraze ale melodiilor originale". Yinam Leef consideră „acest proces" *paratextual*, ca pe un „simbol al dezvoltării muzicale, bazat pe *dualitatea dintre căutarea rădăcinilor şi nevoia/dorința de reînnoire*". Deşi caracterul dansurilor țărăneşti este, inerent, unul ritmat, dinamic, accentuat, „parafraza" muzicală se desfăşoară într-o atmosferă meditativă, de consonanță deplină, ce poartă amprenta specificul modal bartókian. Sporadicele protuberanțe contrapunctice, să zicem, sau dramatizarea traseelor cantabile, ce sfârtecă uneori interioritatea meditației sunt anihilate de timbrul nostalgic, dar luminos al suflătorilor, ca şi de elanurile visătoare ale viorii soliste ce determină, în final, replici *în canon* ale celorlalte instrumente, pentru a reinstaura, în notă pastorală, simplitatea şi puritatea melodiei inițiale.

Am lăsat la sfârşit considerațiile despre *prima audiție absolută* a lui Octavian Nemescu, cu titlu quasi dadaist (!), *Muzica etajelor I, II, III, a minutelor 17-40 ale unei ore fatale*, tocmai pentru insolitul acestei noi partituri. Cu toate că eram obişnuiți cu extravaganțele denominative şi conceptuale ale creațiilor sale, de data aceasta Octavian Nemescu şi-a expus latura ludică a personalității. Structura de rezistență a piesei este imaginată de către compozitor ca o „piramidă cu vârful în sus şi cu 7 niveluri (etaje)", al cărei *interior* e „destinat cântării" unei „Muzici de Atitudine", aş spune după principiul *solve e coagula* inversat – *coagula e solve*. Căci *corpus*-ul muzicii se naşte, pare-se, dintr-un vid, prin *constituirea (coagula)* treptată a ansamblului din instrumentiştii care intră pe podium, *pe rând*, pe fondul electronic înțesat cu multiple cadențe consonante, unisonuri, armonice naturale, trisonuri ce se intercalează între o apariție şi alta a acestora. Prin îmbogățirea cu straniile vocalize acute ale inegalabilei soprane Veronica Anuşca şi cu armoniile ansamblului complet - situat la „Parterul" Piramidei - fondul electronic se estompează, iar orchestra atinge intensități extreme, supraomeneşti, ce forțează limitele sunetului odată ajuns la ultimul Etaj, „al Detaşării şi Desprinderii". Culminația, ieşirea din sine, coincide brusc cu declanşarea regresiei temporale – durata secvențelor muzicale se micşorează -, dar şi cu *dizolvarea (solve)* ansamblului orchestral, prin retragerea instrumentiştilor, unul câte unul, la fel cum s-au grupat la început, urmând parcă exemplul Simfoniei lui Haydn, „Despărțirea". Dispariția în culise ori răspândirea lor printre auditori, permit mediului electronic să revină în prim-plan, invadând spațiul cu secvențe de amploare simfonică în care menținerea la maximum a tensiunii pare să semnifice însăşi rațiunea de a fi a compozitorului. În felul acesta e marcată trecerea de la Etajul superior către Parter, la reluarea lucidă a contactului cu Pământul. Pe măsură ce li se diminuează numărul, instrumentiştii rămaşi reafirmă consonanța, în texturi din ce în ce mai rarefiate, până când violoncelul şi mediul electronic (realul şi virtualul) abia dacă se mai disting, creând senzația iluziei temporale.

Membrii ansamblului „Profil-Sinfonietta", împreună cu dirijorul Tiberiu Soare, şi-au dat, pentru a câta oară?, măsura excelenței în înțelegerea empatică, asimilarea şi comunicarea tâlcurilor polisemantice ale muzicii contemporane.

Despina PETECEL THEODORU

MATRIX – Dincolo de limitele naturii

Matrix e apostolul unei lumi postumane.
El modulează făptura umană şi o ridică la putere hi-tech.
Sinergia biotehnologică se întinde de la improvizaţia liberă la algoritmul perfect.
Eutopia MATRIX este deschisă spre Apocalipsă.

Matthias Ziegler şi flautul-orchestră

Organizat în colaborare cu *Pro Helvetia*, recitalul flautistului Matthias Ziegler din 23 mai a conturat în fața unui auditoriu familiarizat, în fapt, cu provocările muzicii contemporane, portretul unui artist de un desăvârşit profesionalism, un muzician complet – instrumentist, compozitor şi profesor – de o debordantă inventivitate. Modul său de comunicare cu publicul este explicit şi bogat în nuanțe expresive, cald şi firesc, punând în valoare permanenta preocupare de a-şi redescoperi propriul instrument, de a-i revela resurse coloristice nebănuite, remarcabil contextuate la nivelul unui repertoriu deosebit de dificil ca abordare tehnică.

Am ascultat cu acest prilej, în sala Auditorium a Universității Naționale de Muzică, lucrări semnate de Toshio Hosokawa şi Heinz Holliger, dar şi creații proprii ale flautistului elvețian, înveşmântate într-o prospețime a adresării absolut captivantă care a focalizat interesul tuturor celor prezenți. Ceea ce ar fi putut rămâne un veritabil catalog efectologic, capabil să entuziasmeze doar pe iubitorii de experimente fonice (microintervale, sunete glissate, şoptite, fluierate, "fantomatice"/ "ghost" sounds, eoliene, frullato, Slap Tongue, flajeolete, multifonice, atacul percutant asupra tastelor, sunete emise vocal şi instrumental concomitent, efecte de trompetă şi de alte instrumente de suflat, respirație continuă etc.) s-a metamorfozat într-un discurs sonor atractiv pentru toate gradele de percepție, traversând cu versatilitate granițele dintre muzica tradițională, canoanele stilului clasic, spectrul complex al genurilor muzicii contemporane şi al orientărilor jazzistice (suficient de variate şi acestea din urmă, în strânsă dependență față de locul şi timpul în care au apărut).

Vorbind despre piesa lui Toshio Hosokawa, *Vertical Song*, Matthias Ziegler aducea în discuție ideea din spatele unei muzici verticale: "orice melodie pe care o cântăm are rădăcini care sunt conectate la diverse niveluri - la cel armonic, la cel al înălțimilor formând colaje sonice, ori chiar la istoria culturală a unei țări prin diferite *pattern*-uri, rezultanta fiind un amestec al acestor melodii cu referințe ce trimit la diferitele stadii ale muzicii; totodată, muzica japoneză reprezintă o caligrafie de linii ondulate, mişcări şi gesturi" cu o ornamentică specifică, ce se întrepătrund fluid cu cele enunțate anterior pentru a da naştere unor secvențe evolutive, cu o dinamică aparte. În versiunea flautistului elvețian, cadențele iau forma unor şoapte melodice cu aspect poematic, rapiditatea expunerii alternative a tuturor acestor structuri sonore în diferitele registre ale flautului demonstrând că Matthias Ziegler este deja un maestru al tehnicilor de interpretare contemporană.

Lied-ul pentru flaut solo al lui Heinz Holliger, scris în 1971, marchează, de asemenea, preocuparea autorului


Foto: Marius Vâjoaica

pentru extremele tehnicii instrumentale; spre deosebire însă de prima piesă, aici accentele tensionale sunt mult mai puternice atingând chiar limite fizice în registrul grav şi provocând metamorfoze timbrale esențiale (unul din cele mai penetrante momente fiind investirea flautului cu senzualitatea culorii altei surse instrumentale: cornul englez!), totul ipostaziat într-un ritm ce amplifică forța de expresie a traseului melodic.

Prima dintre lucrările aparținând lui Matthias Ziegler, *Ave Kingma* pentru flaut alto, dedicată celei care i-a construit flautele sale personalizate – olandeza Eva Kingma, urmăreşte un parcurs transformațional care uneşte paradigme culturale din universuri diferite: parcursuri melodice rubato cu iz arhaic asupra cărora se aplică "tratamente" efectologice, pendularea rafinată între modal şi tonal dând naştere unei enclave expresive de o profundă sensibilitate; este momentul în care, din instrument monodic, flautul lui Matthias Ziegler

dezvoltă nebănuite capacități polifonice, amplificându-şi, totodată, potențialul structural narativ.

Stop n' Go şi *Contrabasics* pentru flaut bas şi respectiv, contrabas, promovând velocitatea mişcării dar şi explorarea permanentă a resurselor tehnice proprii acestor două prototipuri instrumentale, valorificate prin utilizarea lor *live electronics*, i-au facilitat compozitorului-interpret justificarea verbală a propriilor căutări: "E o întreagă orchestră în aceste instrumente. Când studiez la ele, cred că e foarte interesant să se audă ce se petrece în spatele acestor sonorități simple, aşa c-am început să pun microfoane înăuntrul instrumentului care sunt mixate cu ajutorul pedalei de control a volumului, prin amplificare obținându-se un efect special superior, mai penetrant. Ceea ce fac eu e să mă uit cu lupa în adâncul instrumentului. Spun asta pentru că sunt oameni care zic: ce treabă grozavă faci cu sintetizatorul, de fapt fiind vorba doar de un produs natural al interiorului instrumentului."

Şi iată că beneficiul exploatării unor surse instrumentale de asemenea calibru s-a putut extinde şi asupra recontextuării unor partituri aparținând veacurilor trecute, precum *Trattado de Glosas* al lui Diego Ortiz, o colecție de miniaturi renascentiste, care au tentat solistul să se poziționeze timbral undeva între didgeridoo şi viola da gamba. În acest sens, prin *Recercada Primera*, Matthias Ziegler a reevaluat, peste secole – în versiunea flautului contrabas – ideea de *organum*.

Ultimele două lucrări din program, *La Rusna* pentru flaut bas şi flaut alto şi *Maschad* pentru flaut bas au purtat auditoriul dincolo de granița cu Orientul. În primul caz deasupra isonului (în cadrul căruia vocea intra în comuniune perfectă cu sunetele grave ale flautului bas), prelungit electronic, s-au derulat inflexiunile continue ale flautului alto, care aminteau de căldura tonului tradiționalului duduk armean; în *Maschad*, aspectul dinamicului traseu susținut de către flautul bas a înclinat balanța către virtuozitatea coagulării unui ansamblu de sonorități repetitive rapide, asemănătoare tipologiei țambalului (denumit, în nord-estul Iranului, santoor), ritmizate cu precizia unui ceas.

În loc de bis s-a aflat o sugestivă improvizație la flautul contrabas, cu alură jazzistică, controlată în limitele unui eşafodaj ingenios construit pe baza tuturor paramentrilor fonici.

Concluzionând, aş plasa acest inedit – cel puțin pentru publicul din România – recital de flaut(e) în categoria evenimentelor remarcabile, nu doar din cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, ci chiar la nivelul întregii stagiuni autohtone de concerte, aş spune nu neapărat datorită gradului său de noutate în domeniul aplicabilității experimentelor sonice cât, mai ales, pentru atractivitatea formei în care aceste experimente au fost puse în lumină, situând muzica în postura unei arte vii, în perpetuă comuniune cu publicul tuturor orizonturilor culturale pe care, cu egală disponibilitate şi emoție artistică, le reprezintă.

Loredana BALTAZAR

Visual-Electro-Game (VisEleGam) – un spectacol multimedia în cadrul SIMN 2016

În data de 24 mai 2016, ora 19.00, la Studioul de Operă şi Multimedia al UNMB a fost pusă în scenă o nouă producție a Centrului de Muzică electroacustică şi Multimedia UNMB, de această dată în colaborare cu Ansamblul de percuție GAME, condus magistral de Alexandru Matei. Programul a cuprins cinci lucrări pentru percuție, live electronics şi video, special create pentru acest eveniment.


Game

A devenit deja o obişnuință ca în spectacolele realizate la CMeM să avem de a face cu configurații scenice inedite. De această dată, în fața spectatorilor s-a desfăşurat un arsenal masiv de patru grupe de percuție sub comanda tot atâtor instrumentişti, în spatele lor aflându-se un ecran uriaş pe care erau proiectate imagini urbane preînregistrate, mixate cu cadre preluate în timp real de patru camere video, sub comanda artistului vizual Alexandu Patatics. Acesta a propus un mediu audio-vizual performativ realizat pentru integrarea lucrărilor muzicale în contextul scenografic al concertului.

Ambientul multimedia a fost întregit cu două boxe aflate în spatele spectatorilor şi care infuzau elemente acustice preluate cu opt microfoane de pe scenă şi redate, procesat, prin intermediul unor algoritmi de spaţializare a sunetului realizaţi de Cătălin Creţu, incluzând publicul în interiorul unui triunghi sonor magic. Inginerul de sunet Dan Alexandru şi maestrul de lumini Dan Bujor şi-au adus şi ei aportul specific la desăvârşirea actului artistic sincretic.


Interpreţi şi compozitori

Foto: Marius Văjoaica

Aşa cum au convenit de la debutul proiectului protagoniştii, lucrările s-au integrat într-un concept unitar, având la bază configuraţia instrumentală cvasi-identică a pieselor şi atmosfera propusă de artistul vizual, fiecare compoziţie constituind o altă perspectivă asupra întregului.

Compoziţia **Adinei Sibianu**, ***Untuned Patterns*** aduce în prim plan câteva fragmente tematice care au lungimi diferite, de la 2-3 timpi, până la câteva măsuri (în *ostinato*). Structuri sonore asemănătoare sunt suprapuse parţial sau total şi desfăşurate în timp în mod diferit. Din aceste îmbinări rezultă variaţiuni simultane ale aceloraşi texturi ritmice, „condimentate" şi delimitate cu/de apariţii ale unor *semnale* sonore (sunete singulare, prelucrate în timp real cu ajutorul computerului).

Lucrarea ***Mishiba*** compusă de **Mihai Măniceanu**, inspirată de „Arhitectul" lui Mircea Cărtărescu, era "o muzică pe care n-o mai ascultai cu urechile, ci cu toată pielea deodată, care-ţi umplea canalele venelor de ecouri, cu care îţi intra în rezonanţă structura osoasă. Ajunsă la creier, la porţile sufletului, ca o doză de mescalină sau ca un dulce păianjen care-şi injectează în corpul victimei enzimele dizolvante, această muzică se substituia sufletului şi, asemenea unui homuncul perfid, prelua în mâini ferme hăţurile trupului."

Hypernova lui **Mihai Murariu** se referă la colapsul unei stele supermasive aflată la sfârşitul ciclului său de viaţă. Patru percuţionişti - patru dimensiuni ale continuumului spaţiu-timp, distorsionate datorită apariţiei unei "găuri negre", într-o reprezentare aproape grafică a unuia dintre cele mai violente evenimente din universul cunoscut.

Lucrarea ***Stone's Yearning*** a lui **Sebastian Androne** a pus accentul pe gestul macroscopic şi pe aleatorismul controlat, titlul reflectând anumite cadre din video-ul propus, în care anumite structuri de beton, sub o anumită perspectivă, apăreau ca nişte megaliţi încărcaţi de timp şi înţelepciune.

În ***Fragmentarium***, „între semnale precise recreem permanent lumea, amestecăm aleator cioburi de memorie acustic-vizuală, compunem texturi de forme, culoare, de sunet şi zgomot străbătând virtual teritorii urbane, felii de oniric încarnat cotidian, un colaj contrastant teluric – acvatic – aerian, amalgamăm fragmente de viaţă şi vis, sunăm realitatea pe membrane, metale şi lemne" (**Cătălin Creţu**).

Cinci viziuni componistice diferite puse în valoare prin intermediul unor interpretări muzicale de excepţie, integrate într-un spectacol multimedia original şi unificate prin intermediul noilor tehnologii.

Cătălin CREŢU

De dat mai departe

Mi-a făcut o deosebită plăcere să revăd Ansamblul **Partita Radicale** la Bucureşti. Mi-era dor de tonusul lor, de spiritul lor neconvenţional pe care l-am apreciat întotdeauna şi de coeziunea de grup a acestor muzicieni creativi şi experimentaţi – Ute Volker (acordeon), Karola Pasquay (flaut), Ortrud Kegel (flaut), Gunda Gottschalk (vioară), Thomas Beimel (violă).

Deşi înainte de eveniment, mă întrebam dacă spaţiul oferit de festivalul SIMN în Mediateca UNMB este potrivit pentru ei, mi-am dat seama destul de rapid, că era exact ceea ce aveau nevoie pentru a oferi publicului experienţa sonoră şi de mişcare pregătită. Pentru că, lucrul cu "ruine acustice", cu amprente, resturi ale trecutului, şi-a găsit locul potrivit într-un spaţiu nou construit, un spaţiu academic, auster, care mie mi-a dat de la bun început senzaţia de "aseptic". O dată în plus, oamenii puteau reflecta la importanţa contrastului si a tuturor elementelor pe care un artist şi le alege pentru un proiect: context, spaţiu, oră, lumină şi toate condiţiile exterioare care pot afecta, pot modela percepţia. Iar percepţia întregului este extrem de importantă într-o astfel de artă-experienţă.

Traseul pe care Ansamblul Partita Radicale l-a propus spectatorilor a adus dinamism şi interactivitate

happeningului intitulat *Ars Subtilior*. Sincer, m-am îndoit că eticheta *happening* e cea mai potrivită – pentru că era limpede că existau multe lucruri ştiute, controlate de artişti în această prezentare, dar, desigur, erau şi altele provocate pentru a "se întâmpla" prin alegerile spectatorilor. Urmele sonore lăsate (înregistrate) în diverse camere goale de pe etajul 3 al noii clădiri a UNMB se transformau în exponate ale unui muzeu sonor ce puteau fi vizitate în orice ordine, simultan cu desfăşurarea live a "excursiei muzicale" pe coridor. Jocul cu citatul prin cântare, înregistrare şi redare cu ajutorul reportofoanelor şi transmiterea acestuia mai departe întru îndeplinirea funcţiei sale de "lucru de dat mai departe", au fost cu multă subtilitate şi ingeniozitate integrate, comentate, modelate de muzica improvizată ce poartă în continuare marca recognoscibilă a Ansamblului Partita Radicale.


Partita Radicale

A fost un experiment care a dezmorţit publicul, făcându-l parte aproape activă din proiect. Felicitări muzicienilor excepţionali ai acestui grup pe care l-am regăsit proaspăt – atât din punct de vedere al ideilor cât şi al realizărilor muzicale.

Irinel ANGHEL

Provocări conceptuale: Instalaţii sonore şi Muzică Video

Din nou sub semnul lui Matrix, al tentaţiei depăşirii limitelor naturii, seara de vineri 27 mai din cadrul Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi s-a deschis sub auspiciile unei expoziţii mobile de artă sonoră. Găzduită în sala Aquarium a Universităţii Naţionale de Muzică, evenimentul a beneficiat de sprijinul Goethe-Institut, producător fiind Deutscher Musikrat, iar curatori Stefan Fricke şi Johannes Sistermanns. Au expus: Jens Brand şi Hans Koch (*Pastilllus – Der Klangsetzkasten*), Roswitha von den Driesch / Jens-Uwe Dyffort (*Con Sord*), Frauke Eckhardt (*KlangSurfer*), Ulrich Eller (*dreimal Tüten*), Rolf Julius (*auf dem Rücken*), Christina Kubisch (*standgefäss mit stimme*), Tilman Küntzel (*allegorie der schreibtischlampe*), Franz Martin Olbrisch (*syphon*) şi Erwin Stache (*Klangkästen*), întreaga alăturare de obiecte reprezentând lucrări individualizate ce pot interacţiona unele cu altele în măsura în care spectatorul, implicat interactiv atât vizual cât şi auditiv, le conferă – sau nu – o viaţă proprie. In plus, ideea de joc cu aceste obiecte potenţial situate la graniţa dintre arta plastică şi muzică au facilitat publicului (de orice categorie de vârstă ori socială, profesionist sau neprofesionist în raport cu domeniul artistic) contactul direct cu universul creaţiei, familiarizându-l cu postura de co-autor simultan cu cea de receptor al rezultantei provenite din procesul modelării fonice.

Situată într-o încăpere alăturată, instalaţia sonoră, intitulată de artistul plastic Ciprian Ciuclea *SIGNAL. 8 MINUTES AFTER.* (2016) a constat în prezentarea produsului artistic propriu-zis şi a relaţionării sale cu perimetrul ştiinţific, pornind de la realizarea unei serii

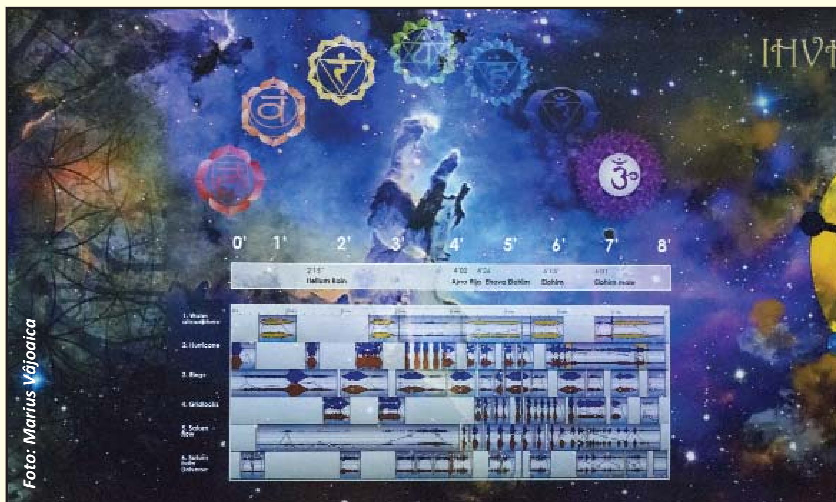

Foto: Marius Vâjoaica

de fotografii cu un telescop astronomic. Considerând că cele 8 minute pe care lumina Soarelui le parcurge până la noi creează instantaneu iluzia prezentului, Ciprian Ciuclea a aşezat două difuzoare şi două monitoare în aşa fel încât să obțină un moment de aşteptare care poate fi reprezentat în spațiu, interacțiunea semnalului vizual cu particulele din spațiu şi atmosfera terestră metamorfozându-se într-o secvență sonică ce posedă şi o certă dimensiune estetică.

One Minute Tribute: 9/11/2001 pentru cvartet de percuție şi fotografie animată l-a poziționat pe dirijorul şi compozitorul Gheorghe Costinescu ca creator al unei mixturi filmice concentrate într-un unic minut, combinând înregistrarea piesei pentru ansamblu de percuție cu animația instalației sale intitulate *Tribute in Light* (fotografiată de Dan Nguyen). Realizată, ca şi precedenta lucrare, tot în 2015, *Tai-Chi on the Hudson* a adus în prim plan o altă suprapunere video-fonică dintre desenul fiecărei poziții Yang Long Form, exersată fizic de către autor, şi o coloană sonoră special compusă pentru cvartet de coarde, în scopul de a contura o corespondență structurată ritmic între pozițiile, mişcările şi spiritul acestei arte marțiale.



Conceput de compozitoarea Mihaela Vosganian împreună cu artistul vizual Mihai Cucu, ciclul integral de 7 piese inspirate de teoria kabbalistică a *Ciclurilor Planetare Anuale* – tipare cosmice care amprentează energetic si informațional viața noastră şi a planetei – urmează să constituie un performance 3D accesibil în spații nonconvenționale. Prima dintre aceste lucrări, ***Saturnian - "Lord of the rings" -*** pentru mediu electronic şi foto/video design (reprezentată, de asemenea, în seara respectivă din parcursul festivalului) aduce în discuție ciclul saturnian – al VII-lea ciclu, final, care se manifestă la sfârşitul anului, legat de energia timpului, de legile *karmei* (ale cauzei şi efectului), dar şi de puterea voinței, stimulând accesul la credința spirituală, capabilă, prin dezvoltarea propriei conştiințe – în forma sa superioară – de a restaura destinul şi de a-l acorda cu misiunea



divină personală. Saturn fiind guvernatorul lui 8 din numerologie, piesa dureaza 8 minute şi are o structură circulară, iar cele 6 straturi fonice ale mediului electronic (Saturn e a şasea planeta de la Soare), reprezintă cumulări de obiecte sonore concepute de autoare precum: "poaia de heliu", "inele", "uragane", "blocaje", "Bija", "Nume divine", transfigurate vizual prin intermediul imaginilor 3D, pentru a sugera un univers mitic şi ezoteric apt de a influența starea de spirit a publicului.

Poate nu neapărat gândită ca transcendere a limitelor, ci mai degrabă ca o punte între lumi artistice conexe, seara dedicată juxtapunerii şi totodată suprapunerii tuturor acestor evenimente (care puteau fi urmărite simultan în spațiul anume departajat al sălii Aquarium) a trezit curiozitatea unui număr neaşteptat de mare de vizitatori pentru ora nocturnă la care s-a derulat, demonstrând nu doar interesul celor prezenți pentru suita acestor demersuri conceptuale vizual-fonice ci şi impulsul ludic caracteristic fiecăruia dintre noi, care îi prefigurăm deja continuarea în următoarea ediție a Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi.

Loredana BALTAZAR

Irinel Anghel & Friends
POSTUMANISM în Matrix-ul SIMN

"Deranjul artistic temporar" din seara zilei de sâmbătă, 28 mai 2016, din cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, poate fi privit ca un (recent) manifest artistic şi uman al artistei ne-încadrabile Irinel Anghel – ea însăşi un personaj incomod pentru mulți din

colegii săi muzicieni care refuză *altfel*-ul, joaca, sarcasmul ludic, niciodată acid din spectacolele sale. Spectacole care întotdeauna deranjează, pe unii în sens negativ, pe alții în sens pozitiv, pentru că "ha(i)osul" extrem de coerent, profund, polisemantic şi gândit cu inteligență feroce până la cel mai mic detaliu de către autoare, provoacă întrebări, reacții, gânduri, problematizarea etichetelor şi a convențiilor, degustarea kitsch-ului şi, de ce nu, zâmbete – dezmorțirea grimaselor şi a măştilor de oameni serioşi. Temporarul sau efemeritatea este o altă caracteristică constantă şi asumată a acestor spectacole, indiferent de volumul de multe ori imens de muncă depus pentru realizarea lor. Şi, trebuie neapărat menționat, întotdeauna spectacolele concepute de Irinel Anghel capătă formă cu ajutorul celui mai important (şi de obicei neglijat) factor al creativității: *prietenia*. Bucuria de a face *ceva* împreună cu oameni pe care îi simți aproape de tine, uman şi creativ.

Revenind la POSTUMANISM, acesta a fost promovat, în stilul caracteristic autoarei, prin pastile lansate online, frânturi de citate, benzi desenate imaginare ale căror personaje erau artiştii implicați în proiect, concepte cheie ("utopie sau distopie?", "Ex Machina", "ce este realul?", "retrofuturism în varianta dreampunk", etc.) care ofereau modalități de descifrare ale evenimentului din 28 mai, principala metodă fiind, de fapt, *pura participare*, propriile filtre mentale şi senzoriale. POSTUMANISM s-a constituit, ca de obicei, într-o manifestare performativă interactivă, o serie de trei trepte de ieşire din "umanism", care au avut loc la Muzeul Național "George Enescu". La ora 21:00, publicul a intrat pe poarta Palatului Cantacuzino (etichetat şăgalnic ca "Obiectiv venerabil")., printre două "icoane moderne" (postere cu Benicio del Toro şi Björk), după ce a trebuit să facă o alegere între o bomboană albastră şi una roşie – aluzie dublă la filmul "Matrix" (el însuşi o reinterpretare a lui "Alice în Țara Minunilor") şi la tema "Matrix" a SIMN în care s-a încadrat manifestarea. Îndulciți, am pătruns în "Târgul vechiturilor civilizației umane", un corn al abundenței de rămăşițe ale lumii materiale, din garderoba personală a autoarei: ventilator, cuier, peruci, haine, ghete, mănuşi chirurgicale umflate, CD-uri, ouă de Paşte, cutii de "Quanta" (!), scorpioni de plastic, televizor şi multe altele. Târgul a fost acompaniat de un "concert la masă" (cu care am rezonat mai puțin), susținut de Călin Torsan – în pijama (saxofon), Victor Podeanu (chitară electrică) şi Traian Moldoveanu (trompetă), iar printre spectatori roiau un acordeon rotativ (Bogdana Dima, în transă), Sabina Ulubeanu cu un soundbox cu care prelucra sunetele publicului şi David Szederjessi la...orice. Nu trebuie uitat un invitat special, Daniel Stancu, cu instalația performativă "Legături care consumă" – o meditație asupra hiperconexiunilor omului cu balastul material din jurul său prin intermediul unor papiote-clepsidre colorate prinse pe trupul autorului-performer. Din păcate, avalanşa informativă a făcut să se piardă din profunzimea mesajului, şi mă refer în mod special la faptul că Irinel Anghel, pe un tron între cei doi lei ai Muzeului (îmbrăcați de nuntă) îşi rupea metodic propriile partituri. O renunțare la material, la creația ca obiect - fireşte, act cu care un compozitor legat ombilical de partitură, cum sunt şi eu, nu poate fi de acord, însă un act extrem de puternic şi profund simbolic care ar fi meritat pus mult mai mult în evidență.


Irinel Anghel

Foto: Lucian Olteanu

Amfitrionul Paul Dunca (despre a cărui carismă şi talent se pot scrie tomuri întregi) ne-a invitat apoi in Foyer-ul Muzeului, pentru a doua treaptă, "Viața netrăită şi neamintită", concert-instalație cu: Darie Nemeş-Bota în rol de om-maşină – apariție legată la gură, cu membrele prelungindu-se în tuburi contorsionate şi folosite pe post de "instrumente de suflat", Alexandru Sima, cyborg cu papion care prelucra electronic cu extrem rafinament sunetele emise de Darie şi Paul Dunca, captiv în cabluri negre, într-un dans-zbatere impresionant. Excelent moment, care ar merita reluat şi amplificat, în ciuda efemerității-manifest.

Al treilea pas a fost făcut, printre cabluri şi pe un fundal de marş funebru, în Aula Palatului Cantacuzino, unde am intrat într-o lume "Cu susul în jos": un ecran care proiecta invers tot ce se întâmpla pe scenă (Vasile Gherghel), o cadă, un chitarist cu spatele la public (Bogdan Frigioiu), un Rufi (Marian Cîtu) de un calm imperturbabil alături de ferocitatea dezlănțuită a lui Irinel Anghel (o apariție dreampunk superbă) şi David Szederjessi (baterie). Această ultimă treaptă a fost, în fapt, un mini-concert No Apologize, trupă noise-metal-drone constituită recent, o descătuşare de energie acustică a cărei volum a fost puțin prea mare pentru spațiul Aulei. Finalul-surpriză ("The And") a fost susținut numai de către interpreți, pentru ei înşişi, în timp ce publicul a fost invitat în curtea Palatului. Un final fără de final, o poartă deschisă către noi frânturi din imaginația impresionantă şi provocatoare a lui Irinel Anghel pe care aşteptăm cu sufletul la gură să le descoperim – chiar şi cei care pretind că nu o fac.

Diana ROTARU

La Festivalul SIMN Muzica nouă se deschide publicului larg

O operă românească semnificativă a repertoriului muzical cameral al zilelor noastre, lucrare prezentată în primă audiție la noi, de asemenea evoluția unui muzician performer, un violist-solist ce inspiră şi electrizează publicul, o formație dinamică de percuționişti ce fac cinste Universității bucureştene de muzică… Acesta a fost capul de afiş al primelor zile ale Festivalului SIMN, Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, manifestare de o extindere remarcabilă, eveniment aflat astăzi la cea de a XXVI-a ediție.

Opera camerală la care mă refer este ***Trio-ul op.87 pentru flaut, violă şi harpă***, de Dan Dediu, actualul preşedinte al SIMN, un opus consistent de natură post-impresionistă, scris cu un deceniu şi jumătate în urmă, lucrare de un impresionant echilibru în ce priveşte construcția dar şi tipologia expresiei. Autorul reia o formulă cameral-instrumentală imaginată de Claude Debussy cu mai bine de un secol în urmă. Luminozitatea, acuitatea expresiei, natura contrastelor şi virtuozitatea instrumentală în ansamblu, acreditează un opus major în peisajul componistic actual de la noi; se poate vorbi de un remarcabil echilibru pe care atorul reuşeşte a-l stabili între valorile tradiționale ale muzicii europene şi o gândire actuală, dinamică. Realizatorii concertului de deschidere a Festivalului, Trioul instrumental *MaXeMa*, au evoluat în Festival dat fiind sprijinul fundației Pro Helvetia; alături de flautistul Matthias Ziegler, de harpista Xenia Schindler, violistul Marius Ungureanu a dat măsura unui uimitor antren mobilizator. Ii datorăm bucuria unui întreg recital susținut în compania pianistei Verona Maier, a percuționistului Aexandru Matei; a fost un moment de largă diversitate stilistică, de la Sonata sibianului Wolf von Aichelburg, o lucrare clasicizantă ce aparține unei personalități de cuceritoare complexitate, la creații datorate lui Luciano Berio, Edison Denisov, Alfred Zimmerlin.

O acțiune ferm orientată, animată de talentul, de elanul mobilizator al maestrului Alexandru Matei, a întreținut spectacolul de sunet şi imagine al cunoscutei formații de percuționişti *Game* a Universității bucureştene de muzică; lucrări ale unor creatori aparținând unor generații diferite, autori mai tineri şi mai vârstnici, manifestă o îndreptățită deschidere pentru cea mai diversă, cea mai veche, pentru cea mai extinsă familie de instrumente; au fost valorificate acum în varianta unui captivant spectacol datorat unor autori cum sunt Adina Sibianu, Mihai Murariu, Mihai Măniceanu, Cătălin Crețu, Sebastian Androne. Susținerea a venit inclusiv din partea unei întregi echipe de inginerie tehnică şi artistică, cea care a asigurat procesarea sunetului, a imaginii a luminilor, echipă din care au făcut parte Alexandru Patatics, Dan Bujor, Dan Alexandru…

Alte momente, alte argumente pentru imaginea actualei ediții a festivalului SIMN?

Am în vedere recitalul cameral voce-pian al soților Bianca şi Remus Manoleanu, un exemplu de dăruire în zona acestui pretețios gen ce îngemănează cuvântul şi muzica sub semnul poeziei; recitalul a fost dedicat unor creatori de la noi, maeştrilor de azi şi de ieri, maeştrilor Pascal Bentoiu, Ede Terényi, Theodor Grigoriu, Cornel Țăranu.

Un interes aparte a suscitat evoluția formației orchestrale Concerto a UNMB, ansamblu condus de dirijorul, profesorul şi compozitorul Bogdan Vodă. Este un veritabil laborator de acțiune profesională privind constituirea şi susținerea performanței în ansamblu. Pe parcursul unui întreg program de muzică românească am fost martorii confruntării tinerilor instrumentişti cu nivelul creației maeştrilor – am în vedere ***Simfonia I*** de Tiberiu Olah - dar şi cu drumul de început al unui tânăr ce tinde a se iniția pe drumul trudnic al creației; mă refer la tânărul Vlad Baciu, student în anii finali ai studiilor universitare. Lucrarea domniei sale, ***Carmin***, ar trebui să marcheze începutul unor clarificări privind opțiunile componistice. Momentul cel mai captivant al serii l-a adus prezentarea în primă audiție absolută a ***Concertului pentru clarinet-bas şi orchestră*** de Adina Dumitrescu, un autor matur ce meditează responsabil în conducerea evenimentelor muzicale, în structurarea formei lucrării; inclusiv alegerea instrumentului solist – o alegere neaşteptată – denotă nivelul opțiunilor în zona expresiei grave.

Este o ediție festivalieră ce depăşeşte alegerile unui public restrâns, ale unui public de specialitate! O ediție ce tinde a se adresa unui auditoriu mai larg, invitat a observa avatarurile muzicii actuale, ale muzicii secolului XX; valori receptate inclusiv din perspectiva observatorului tânăr, inteligent, dinamic… stimulat de curiozitatea firească a omului zilelor noastre.

Concerte camerale şi simfonice, simpozioane tematice dintre cele mai captivante, recitaluri solistice, muzica unui secol de muzică… dar şi creația zilelor noastre, multe prime audiții absolute… ; muzică românească şi nu numai. Iată o perspectivă mai mult decât promițătoare pentru recenta ediție a Festivalului SIMN. Un Festival pe parcursul căruia nu ar trebui să ne plictisim. Ba dimpotrivă!

Dumitru AVAKIAN

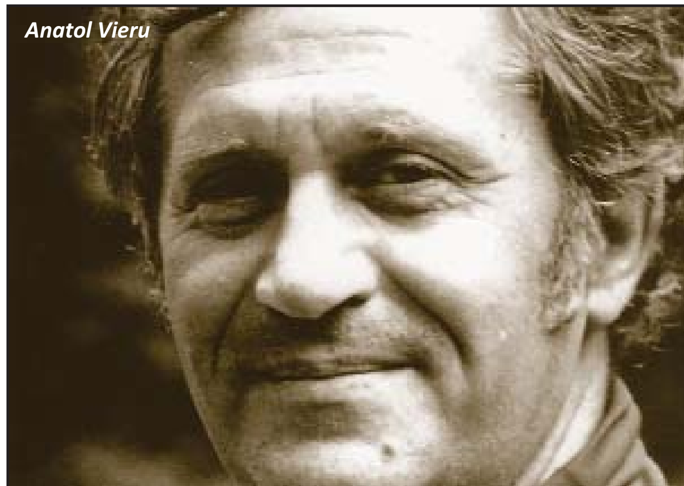
Orchestrele bucureştene în festival!

Există, deja, o tradiție! Colectivele simfonice bucureştene sunt prezente, de ani buni, în Festivalul „muzicii noi" – catalogare, e drept, improprie dar general acceptată. Iar muzica zilelor noastre – cel puțin de câteva ediții bune! – se doreşte a fi integrată în marele circuit al valorilor oferite, la noi, publicului larg de concert. Căci, să fim sinceri, fiecare creator – oricât de sofisticată ar fi muzica sa – intenționează a depăşi cercul restrâns al acoliților în plan profesional, al apropiaților.

Este de constatat, "muzica nouă" s-arată a fi diferită pentru un public diferit. Prezentată în primă audiție mondială tot la Atheneul Român în urmă cu aproape un secol, Simfonia a III-a de George Enescu este şi astăzi considerată a fi „muzică nouă", acceptată de marea parte a abonaților. Este drept, spiritul umanist ce hrăneşte această creație, nu se demodează. În mod special în zilele noastre! Lucrarea a fost reluată în zilele festivaliere SIMN, de Filarmonica bucureşteană sub bagheta dirijorului austriac Friedrich Pfeiffer. Este artistul unei maturități dinamice, constructive; rdzr eficient la nivelul genului simfonic dar – aflăm din programul de sală - şi al operei. Gestul său este puternic sugestiv, de fiecare dată ancorat în adevărul textului muzical. Părțile secundă şi ultimă ale lucrării au fost admirabil construite, au dispus de relief dinamic, de o exprimare plastică ce atinge planul ideatic. Nerezolvată, însă, în planul construcției s-a dovedit a fi prima parte a lucrării, dificil de asamblat; a fost o succesiune a paroxismelor exacerbate, marcate de trasee puternic şarjate; sunt convins, pentru experimentatul dirijor al Filarmonicii, aceasta a fost prima abordare a creației enesciene, lucrare scrisă de autor la nici patru decenii de viață. Programul a debutat cu o inspirată pagină simfonică datorată compozitorului Peter Ruzicka, „Evocare" pentru ansamblu de corzi şi percuție; este o pagină post-romantică de inspirație wagneriană; este scrisă doar cu câțiva ani în urmă. Momentul simfonic aminteşte spusele lui Arnold Schönberg, potrivit căruia în limbajul lui do major, în limbajul funcționalității tonale, mai pot fi spuse destule lucruri.


Orcjestra Filarmonicii "George Enescu"

Pe aceeaşi direcție a unui umanism evocat nostalgic se orientează şi cea de a cincea Simfonie de


Anatol Vieru

Anatol Vieru, lucrare prezentată de această dată de Orchestra Națională Radio sub bagheta dirijorului Gheorghe Costin. Este un opus vocal-simfonic amplu ce apelează la semnificative valori muzical-poetice şi filosofice dezvoltate de Eminescu, valori preluate în vremea din urmă de maestrul Vieru, în anii deplinei maturități. Prezentată în primă audiție în urmă cu trei decenii - în perioada teribilă a mijlocului anilor `80, fără a mai fi între timp reluată - lucrarea se face ecoul unei împăcări cu sine atunci când corul rosteşte în final, insistând obsesiv, „Vreme trece vreme vine". Ce vremuri au trecut, o ştim. Ce vremuri au venit, o simțim îndeajuns de bine.

Nu trebuie uitat, întregul Festival SIMN se desfăşoară sub semnul personalității exemplare a maestrului Anatol Vieru.

Pe parcursul aceluiaşi concert, două lucrări cu caracter concertant au readus în primul plan al atenției autori cu veche, cu temeinică acreditare în contextul orientărilor relativ actuale privind domeniul creației, la noi. „Fragile II" de Doina Rotaru, pentru clarinet şi orchestră, lucrare prezentată acum în primă audiție, aminteşte firul unor continue preocupări privind efortul de a trece peste nivelul realității imediate spre zona meditației liric înfiorate; în parte, aici, chiar exaltate. Este nivelul unei fragilități pe care autoarea o depăşeşte antrenând elanul unui entuziasmant profesionalism probat de această dată de clarinetistul Emil Vişenescu.

Cealaltă lucrare – în anume parte concertantă – este „Ipostaze I" pentru pian şi orchestră de Adrian

Iorgulescu, o lucrare de dinamică spectaculozitate. Poate fi apreciată drept un act meta-muzical al opoziţiilor tranşante, anume trei ipostaze timbrale ale unui coral de serafică expresie, enunţat iniţial de pian şi reluat în răstimpuri de corul alămurilor şi apoi al corzilor, pe de-o parte şi, pe de alta, vehemenţele sonore de amplă extensie, cu imprevizibile, cu prelungite, chiar obsesive reluări; …la care a participat pianistul Sorin Petrescu, un artist pentru care valoarea talentului este potenţată de o aplicată inteligenţă muzicală. Rămâne absolut salutară acţiunea şefului de orchestră, dirijorul Gheorghe Costin, un profesionist de riguroasă acţiune, muzicianul care a făcut posibil acest concert al unor uriaşe responsabilităţi artistice.

Alte lucrări cu caracter concertant au putut fi apreciate într-un program dedicat integral de Orchestra de Cameră Radio, primelor audiţii româneşti. Mă refer la Concertul „Sonorităţi şi anemone III", pentru vioară, violoncel şi ansamblu de corde, de Vlad Ulpiu, o lucrare ce evocă un imens travaliu al esenţializărilor, un laborios proces al etapelor privind drumul de la expresia prolixă, onitic tensionată a corzilor soliste, spre lirismul înseninat poetic al finalului, un excurs trasat cu susţinută implicare de violonista Diana Moş, de violoncelistul Mircea Marian.

„SymConcertPhony" este un concert-spectacol pentru trompetă şi orchestră, un joc inspirat al opoziţiilor timbrale spaţializate, un dialog susţinut cu bună dispoziţie, cu umor.

O lucrare a expresiei vocale, o comunicare ce se doreşte a fi percepută în darele ei enunţiative, este „Mysterium tremendum II" pentru mezzo-soprană şi orchestră, de Livia Teodorescu-Ciocănea, o declamaţie vocală extinsă, de directă comunicare în zona unei spiritualităţi de tip latin, susţinută de mezzo-soprana Antonela Bâtnat. Întregul concert a fost un important moment al Festivalului SIMN, moment dedicat primelor audiţii absolute, concert condus cu pertinentă înţelegere, cu fermă acţiune profesională de tânărul şef de orchestră Cristian Oroşanu.

In mod cert, astăzi, la noi, „Muzica nouă" tinde a depăşi graniţele ghero-ului rezervat publicului de specialitate. Este un efort important, concertat. Este un efort de comunicare, de promovare, de educare. Trebuie modelat conservatorismul publicului de abonaţi prezenţi săptămână de săptămână la concertele Filarmonicii. In plus, ce se poate spune despre neatenţia, despre superficialitatea celor care suprapun fluxului simfonic sonorităţile parazitare ale telefoanelor mobile? Educaţia e bună la orice vârstă!

Dumitru AVAKIAN

Prezenţa formaţiilor muzicale camerale…

Se dovedesc a fi un stimul al creativităţii. In mod cert, diferitele formule muzicale instrumentale, diferitele ansambluri – multe de variabilă structură - se pot constitui în stimuli importanţi ai imaginaţiei autorilor; în egală măsură, în numeroase situaţii, ansamblurile, ele însele, devin un rod al creativităţii componistice. Este o interacţiune continuă care, în istorie, a generat, în bună parte, mari epoci ale culturii muzicale. Este drept, apreciem cu greu adevărata dimensiune a timpurilor actuale.

Intenţionat sau nu, pe asemenea realităţi a fost orientată alegerea dar şi acţiunea membrilor formaţiei clujene AdHOC tineri muzicieni îndrumaţi de priceperea, de talentul pedagogic de care dispune compozitorul Adrian Pop; sunt tineri conduşi în concert de abilitatea, de promptitudinea dirijorului Matei Pop. Am reţinut din acest concert o luxuriantă piesă pentru clarinet solo, „Shaman", scrisă de tânărul compozitor-clarinetist Aurelian Băcan. Indiscutabil, momentul de specială atracţiozitate al programului l-a constituit piesa „Pierot-soldat", cu ingenioase preluări şi prelucrării din Schönberg şi Strawinsky, lucrare datorată compozitorului american Joseph Robert Moser; este artistul unei fabuloase imaginaţii în baza căreia sunt posibile, aici, anume „extended moments"; se reuşeşte a induce aspectul mişcării scenice dar şi ideatice în zona spaţiului muzical-artistic.

Profil-Sinfonietta este de asemenea un ansamblu-laborator condus cu remarcabilă eficienţă de dirijorul



Tiberiu Soare

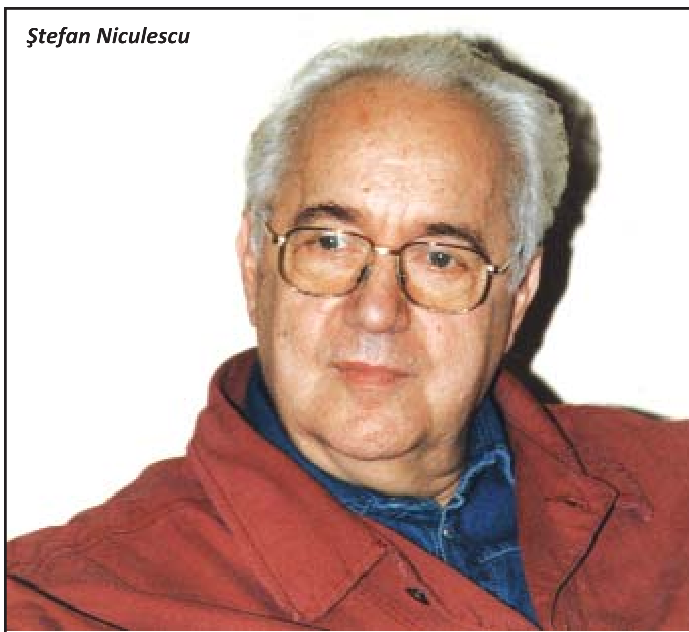
Foto: Virgil Oprina

Tiberiu Soare. Programul concertului a pus în lumină două valori de temeinică substanţialitate din patrimoniul actual, de la noi. Mă refer la prima audiţie a lucrării semnificativ intitulate „Muzica Etajelor I,II,III, a minutelor 17 – 40 ale unei Ore Fatale pentru ansamblu", o însumare şi o destructurare treptate, ambele observate din perspectiva centrală a unei clipe extinse, moment înalt pe parcursul căruia evenimentele muzicale se dovedesc a fi consecinţe ale unei gândiri de nobilă limpiditate; …mă refer, de asemenea, la „Oratio II" de Călin Ioachimescu, lucrare pentru ansamblu, o tectonică amplă ce revelează, în suprapuneri, texturi sonore de afundă mişcare, texturi parcurse de efemeride sonore ingenios orientate.

Nu este pentru prima oară când muzicienii formaţiei Archaeus alătură momente solistice şi evoluţii de ansamblu, „en detail" şi „în grup", cum ne-a menţionat conducătorul formaţiei, compozitorul Liviu Dănceanu. Au ce etala fiecare în parte, anume spirit profesional prospectiv, sensibilitate, inteligenţă muzicală. Mă refer la

violonistul Marius Lăcraru, la violoncelista Anca Vartolomei, oboistul Dorin Gliga, de asemenea la Ion Nedelciu - clarinet, Şerban Novac - fagot, la pieruţionistuul Sorin Rotaru, la pianista Rodica Dănceanu.

Este de observat, fiecare apariţie publică a formaţiei se dovedeşte a fi o adevărată ofrandă din care reţin, de această dată, Rubato-ul pentru oboi şi percuţie de Anatol Vieru şi lucrarea „Dr.Kay Hong's Diamond Mountain", pentru vioară şi gonguri spectrale, de Horaţiu Rădulescu, o încântătoare consonanţă de rafinată sugestie poetic-muzicală. Momentul final al concertului a fost dedicat de întreaga formaţie, maestrului Aurel Stroe; „Humoresca" este o glumă scăpărătoare, un moment agrementat de un spirit acid tonifiant, de evenimente muzicale în parte cu sens ironic, în parte şfichiuitoare, aspecte ce arareori au intrat în panoplia autorului. Pagini datorate compozitorilor Dan Voiculescu, Ştefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Ghenadie Ciobanu… au îmbogăţit imaginea unui concert-eveniment.


Ştefan Niculescu

Am apreciat, nu pentru prima oară, implicarea Institutului Balassi în contextul vieţii noastre muzicale; căci graţie Institutului maghiar de cultură din Bucureşti a fost posibilă susţinerea, în Festivalul SIMN, a unui inedit recital pentru două viole, moment datorat unor muzicieni dăruiţi actului artistic, cum sunt Christian Naş originar din Cluj şi Antal Sandor din Miercurea Ciuc; amândoi desfăşoară actualmente o extinsă activitate muzicală în plan european, în domeniul solistic, al muzicii de cameră, de ansamblu. De la György Ligety – „Baladă şi Joc", lucrare scisă cu o jumătate de secol în urmă, la „Muguri şi Flori" de Nicolae Teodoreanu, filonul muzicii tradiţionale continuă, evident cu altă încărcătură în planul tensiunii interioare a muzicii, de la pitorescul descriptiv la introspecţia angajantă. Dar lucrarea cea mai consistentă a momentului a fost, indiscutabil, Sonata pentru două viole de Miriam Marbe, autor de puternică expresie, artistul care a avut un veritabil cult al acestui nobil instrument; i-a revelat posibilităţile privind natura gravă a comunicării, extensia largă a mijloacelor, lăsând de-o parte virtuozitatea de tip violonistic.

Cum e firesc, nu am putut participa la toate momentele recentei ediţii SIMN; a fost una consistentă, variată, a fost o ediţie care a arătat lumii muzicale valori româneşti semnificative; de azi dar şi de ieri. A fost deschisă încă o fereastră spre marele univers al dinamicei actuale privind lumea muzicii pe care – nu cu îndreptăţit temei - o numim a fi nouă.

Căci, nu poţi să nu observi, aspectele noi, cu totul originale privind actul creaţiei, se lasă a fi aşteptate.

S-avem răbdare!

Dumitru AVAKIAN

Simfonicele SIMN 2016 — prilej pentru câteva glosări

Nu mă voi ascunde după deget, căci, ca orice glosator nemângâiat, altfel decât dubitativ nu mă simt în stare a începe: fiind din nou invitat să scriu câte ceva despre unele concerte din cadrul Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi, m-am pomenit, iarăşi, ca de fiecare dată când am mai primit asemenea invitaţii, surpat, erodat, subminat de aceeaşi inevitabilă sete de popas care în acelaşi timp simte nevoia să-şi pună singur piedică, aceeaşi nepotolită dorinţă de retragere imparţială care se descoperă tot mai acut conştientă că, în proiectul ei de a face dreptate tuturor – adică atât operelor de artă, cât şi experienţelor stârnite de contactul cu ele –, ar fi trebuit, în definitiv, să devină (sau mai degrabă să rămână) amuţire. S-a spus de atâtea ori, niciodată nefiind de prisos să se mai spună: prea puţine din evenimentele care contează cu adevărat se lasă prinse în brodeala, vanitoasă şi deopotrivă masochistă, a cuvintelor. Şi, dintre toate cele ce se petrec pe lume datorită omului, parcă tocmai operele de artă sunt cele ce, în profilul lor ultim, se statornicesc cel mai departe de pronunţări şi opinări, de poziţionări şi rostiri critice – iar asta tocmai în pofida faptului că, în domeniul părerilor competente abilitate (de către cine?) să împartă dreapta judecată estetică, productivitatea omului în calitatea lui de fiinţă cuvântătoare îşi atinge unele dintre cele mai prolixe şi, mult prea adesea, găunoase culmi. Neîncetat privesc operele de artă din această modestă perspectivă a pasionaţilor cât de cât avizaţi, neîncetat le pândesc suspicios pe sub sprâncene, sau le iscodesc conştiincios, simandicos, gelos, iar operele de artă par să nu vrea altceva decât să-şi confirme la fel de neîncetat locul privilegiat printre lucrurile cele mai stranii ale acestei lumi. Căci cum altfel să-mi explic impresia că în special prin nedesăvârşiri şi detaliu accidental ele îngăduie o verbalizare adiacentă care să aibă pretenţia unei oarecare substanţialităţi? De ce îşi manifestă ele „generozitatea" faţă de paznicii lor hermeneuţi în special atunci când ratează, conferindu-le dubitativilor chelari de-abia astfel, prin vitalele şi ironicele lor imperfecţiuni, o minimă legitimitate şi pretenţie de a surprinde măcar o seamă de impresii şi sugestii constructive, dacă nu să fixeze nişte esenţe cât de cât relevante? Dar, mai ales, de ce atunci când sunt adevărate, adică izvorâte din necesitate, deci neînlocuibile, nealterabile, inalienabile, operele de artă

dezavuează ca înscrisă pe o inevitabilă orbită recesivă orice pertinenţă care se ambiţionează să-şi graviteze tâlcurile cât mai aproape?

Devin tot mai convins: operele de artă valoroase invită la un tip de trăire după a cărei imediată consumare nu simţim nici cea mai mică nevoie, satisfacţie şi, în cazurile supreme, nici capacitate de a emite vreo părere, căci ştim prea bine că, în acest caz, dezlegările vorbelor nu pot fi mai mult decât doctă corvoadă sau plăcere vinovată. Devin tot mai convins: interpretărilor, decriptărilor, lămuririlor, entuziasmelor, rectificărilor, popularizărilor nu trebuie să le fie recunoscut dreptul la exprimare decât dacă au grijă să se desfăşoare permanent sub tutela principiului de întoarcere regulată la literalitatea operei de artă. Devin tot mai convins, din acest ambiguu punct de vedere, că orice glosator nemângâiat este condamnat să rămână întemniţat în limbul irelevanţei nocive dacă privirile nu-i rămân aţintite înspre blazonul glosatorilor de bună-credinţă de pretutindeni şi dintotdeauna: exegezele trec, trăirea literalităţii rămâne. Opera de artă adevărată, cea apărută dintr-o necesitate interioară absolută, de aceea se şi cere creată, de aceea se şi cere pogorâtă pe scara comentariului – pentru ca, spre deosebire de noi, ea să dureze.

Deviez cu graţie, dar numai pentru a mă apropia astfel de o oarecare, măcar provizorie formulare a unuia dintre misterioasele criterii prin care m-am tot muncit să înţeleg de ce identificarea operelor de artă valoroase este în mod evident inevitabilă, chiar dacă mai mult sau mai puţin tardivă, şi niciodată exprimabilă până la ultimele ei consecinţe. După nedumeriri torturante, mi-am dat seama deodată că valoarea estetică are tocmai această proprietate fundamentală: nu suportă să fie căutată cu lumânarea, nici arătată cu degetul formulărilor explicite, nici inventariată în insectarul judecăţilor definitive. Identificarea ei e intempestivă şi ireproşabilă, practic coincidentă cu trăirea în orizontul operei de artă valoroase. Căci, atunci când există, şi atunci când are parte de un receptor cultivat, apt şi, mai ales, dispus să uite de sine, să se autodepăşească, să se angajeze complet în actul deschiderii spre realitatea ei integratoare, valoarea estetică invită într-un mod aproape instantaneu spre recunoaşterea ei şi spre aprofundarea operei de artă căreia îi conferă astfel viaţă. Vibrează atunci o mută, nevăzută, implacabilă îmbrăţişare, un fel de coerenţă introspectivă care, revelându-se ca fiind mai mult decât simpla totalizare a unor părţi componente, se transcende pe sine însăşi, invitându-l pe spectator să procedeze asemenea. Creaţia artistică respectivă capătă atunci aceeaşi forţă de impunere, aceeaşi blândă autoritate a oricărui fenomen despre care ştii că stă în firescul lucrurilor, că nu poate şi nici nu trebuie să fie altfel. Aşa cum a ajuns să fie, opera de artă valoroasă dă impresia că în nicio porţiune a ei nu poate fi înlocuită, modificată sau retractată, că, altfel spus, se desfăşoară şi dăinuie cu aceeaşi naturaleţe şi desfătătoare necesitate cu care apa curge, vântul bate, flacăra arde, iar pământul ţine. A nu simţi niciun moment că, la o adică, această scurtime sau această lungime ar fi putut să nu fie, ori că, dac-am fi fost în locul compozitorului, am fi fost întrucâtva în măsură să optăm, probabil aici, probabil acolo, pentru o soluţie pe care am fi avut toată îndreptăţirea să o considerăm mai bună; a nu ne fi îngăduit, în timpul trăirii operei de artă, să cădem pradă tentaţiilor – inevitabile mai târziu – de a o pândi pedagogic, ori de a o suspiciona moralist, ori de a o aplatiza anecdotic; a ne simţi datori să amuţim, în pofida oricăror eventuale deosebiri de preferinţe stilistice, şi în pofida oricărei eventualităţi de a bănui „mesaje" extraestetice distincte de ceea ce preţuim noi mai mult; a ne simţi pe de-a-ntregul cuceriţi, fermecaţi şi deopotrivă obligaţi să-i recunoaştem operei de artă solitudinea imperturbabilă – iată ce înseamnă să fim din primele clipe siguri că avem de-a face cu străfulgerarea irezistibilă a valorii estetice.

Dar, desigur, ar trebui să fie vorba, în principal, despre SIMN 2016, aşa că mă grăbesc să răspund întrebării care, negreşit, a apărut deja în mintea cititorului: da, îndrăznesc să cred că, în cadrul concertelor simfonice


Orchestra Naţională Radio

din festivalul acestui an, am avut două-trei prilejuri de a sesiza câteva apropieri asimptotice (nu pun la socoteală mereu majoritarele îndepărtări) de criteriul estetic destul de enigmatic şi – sunt sigur – exigent în cel mai înalt grad pe care tocmai m-am ostenit să-l sugerez. De aceea, îmi voi asuma convingerea că nu mă hazardez, nici nu mă dovedesc de o indulgenţă sau intransigenţă părtinitoare dacă voi detaşa pe un podium neechivoc cele două prime audiţii româneşti prezentate în 27 mai, sub bagheta lui Gheorghe Costin, de către Orchestra Naţională Radio. Am avut atunci ocazia să fiu mai întâi luat deoparte de către Doina Rotaru în ceea ce ea a imaginat, pentru clarinet şi orchestră, ca „o meditaţie asupra fragilităţii", dezvoltată dintr-o mai veche lucrare camerală purtând acelaşi titlu – *Fragile*. Într-adevăr, prin ce altceva dacă nu prin fragilitatea hipnotică, uneori blândă, alteori ameninţătoare a muzicii scrise de o compozitoare la fel de fragilă şi delicată în perindarea ei prin lume, prin cine

altcineva dacă nu prin Doina Rotaru să ni se redeschidă ochii asupra evidenţei faptului că peste tot, atât în curgerea de umbre şi lumini depănată pe fuiorul cosmic, cât şi în biata noastră plămadă de corp şi suflet, mereu aflată în bătaia „gândurilor triste, a râsetelor sarcastice, a emoţiilor puternice, a ţipetelor îndurerate", în tot şi în toate zace profund grevată o aceeaşi stare de fiinţă, o aceeaşi stranie şi transparentă fragilitate? Însă cu atât mai fermă trebuie să fie mâna creatorului, şi cu atât mai consistent făurit, mai încăpător trebuie să fie alambicul creaţiei artistice, cu cât este vizată tocmai distilarea unei astfel de viziuni, deopotrivă consolatoare şi otrăvite, care conştientizează instabilitatea funciară a devenirii, asemănarea ei cu un miraj aflat mereu pe punctul de a se volatiliza sub suflul neantului. Iar Doina Rotaru a reuşit, în nici un sfert de oră, să muzicalizeze gândul la fragilitatea universală cu acea implacabilă forţă de persuasiune pe care am descris-o mai devreme ca fiind însăşi valoarea estetică, adică motorul care animă opera de artă autentică. Este specificul experienţei estetice în general de a fi rezultatul fericit al unei întâmpinări reciproce dintre obiectul estetic şi cel ce îl contemplă. Dar este specificul operei de artă valoroase acela de a-l izbi pe spectator, a-l disloca, a-l soma să se dezbrace de habitudinile propriului amplasament în lume, să reducă la tăcere zumzăitul latent al propriilor dorinţe şi idei, iar astfel să-şi neutralizeze sinele sub forma unui sălaş cât mai purificat, destinat deschiderii depline înspre întâlnirea cu înţelegerea a ceva profund diferit de el însuşi. Am simţit, în *Fragile II*, aceeaşi somare pe care orice operă de artă valoroasă o face înspre reamintirea faptului că spiritul uman aspiră să devină mai mult decât ceea ce s-a pomenit că este. Am întrezărit un fel de ritual cu miză personală, căci păreau să se contureze, printr-o succesiune de gesturi grave şi onirice, să alterneze, să se spiraleze, să varieze continuu, de la clarinetul solist la orchestră, năluciri şi trosnituri tectonice, lichefieri şi evaporări melopeice, ca aburind din arşiţa nisipurilor mişcătoare depuse straturi-straturi în tainiţele subconştientului, iar apoi ca ţâşnind la suprafaţă – fie ca gheizere, fie ca lacrimi, obsesii, intarsii cicatrizate pe pielea sufletului, tatuaje transparente, menite să rămână de neşters, chiar şi după dispariţia completă a tuturor flamelor, a tuturor pasiunilor şi deznădejdilor care şi-au croit prin ele cale până în miezurile nevăzute. Am simţit, de fapt, şi în această piesă ceea ce Doina Rotaru pare să caute să obţină prin întreaga ei muzică: încercarea de a ritualiza sonor un proces de *curăţire*, de *purificare*, de *împăcare* între cele două infinituri – cel al infinitezimalelor introversiuni cu acela al năpăditoarelor împrejurimi. Mereu pare să fie vorba despre o nostalgie a paradisului pierdut, adâncită până devine coborârea de neocolit în infernul propriilor ascunzişuri şi hăuri, coborâre la rândul ei adâncită într-atât, încât, de la un moment dat, catapeteasma se destramă, iar corzile întinse ale limitelor plesnesc, răsturnând coborârea în urcare, impunând, printr-o ataraxie tot mai suverană, coincidenţa dintre ceea ce e mai adânc şi ceea ce cândva a fost resimţit ca înălţime ultimă. E un scenariu contemplativ pe care muzica Doinei Rotaru nu conteneşte să-l adâncească, ştiind foarte bine că e un scenariu inepuizabil. Cu atât mai admirabilă poate fi considerată această muzică din perspectiva faptului că, deşi noi, familiarizaţii, îi presimţim consecvenţa cu sine însăşi, ne pomenim, totuşi, de fiecare dată, încă o dată, subjugaţi de poţiunile ei binefăcătoare.


Doina Rotaru

Am avut senzaţia că descopăr acelaşi scenariu cu miză personală, însă concretizat muzical prin mijloace foarte diferite de cele ale Doinei Rotaru, în lucrarea concertantă *Ipostaze I*, pentru pian şi orchestră, în care Adrian Iorgulescu a revenit la rândul lui la un opus mai vechi, rescriindu-l şi fără îndoială îmbunătăţindu-l. Căci ceea ce în programul de sală compozitorul precizează că a reprezentat revizuirea de căpătâi a piesei – introducerea unui coral care a determinat o restructurare considerabilă în planul dramaturgiei muzicale şi parţială în cel al orchestraţiei – eu unul am perceput ca fiind o ipostaziere foarte convingătoare a altui criteriu esenţial în stabilirea valorii estetice. Mă gândesc din nou la acea cerinţă elementară pe care o aşteptăm îndeplinită de către orice operă de artă pentru a-i acorda credit, anume capacitatea ei de a se exercita asupra noastră în aşa fel încât procesele ei să ni se pară pe de-a-ntregul fireşti, necesare şi inevitabile. Mă gândesc din nou la această seducţie a inexorabilului pe care o practică opera de artă valoroasă, şi îmi dau seama, prin *Ipostaze I*, că ea devine explicabilă şi prin capacitatea creatorului de a echilibra coerenţa autarhică cu insurgenţa metaartistică. Altfel spus, nevoia oricărei opere artistice de coeziune autonomă, de plămădire a unei lumi proprii, se cere ajustată cu nevoia de transcendere a suficienţei tautologice, de irumpere a unor fitiluri neaşteptate care tocmai prin faptul că se păstrează în logica sistemică reuşesc să potenţeze şi să înnobileze condiţiile de ansamblu, să le traseze, adică, orizontul unui dincolo şi să le tragă într-acolo ca şi cum de la bun început aceasta le-ar fi fost menirea – deplasarea asimptotică dincolo de propriile limite. Instituindu-l ca pe o copertă explicit tonală care, în pronunţia solistică a pianului, deschide şi deopotrivă închide, cu puterea elegiacă a unei peceţi tombale, cavalcada ipostazelor prăsite, rostogolite,

încălecate, tranșate în contraste spectaculoase pe tot cuprinsul lucrării, Adrian Iorgulescu înzestrează coralul tocmai cu funcția elementului neașteptat, inexplicabil, menit să evidențieze, aidoma unei rămășițe de meteor prăbușit, cumpăna dintre logica limitelor pe care lucrarea și le-a impus și posibilitatea de a le transcende. De fapt, coralul și ipostazele se transcend și se potențează reciproc, căci, după formularea inițială a celui dintâi – singuratic, căutarea frenetică impusă de celelalte – legiune –, scormonirea cotloanelor, schimonosirea pitorească, tropotirea patetică a turmelor de ipostaze începe abrupt, cu o violență care, într-o primă fază, pare să exileze definitiv coralul într-un spațiu parentetic, într-un apendice bizar, astfel încât ascultătorul plonjează în fojgăiala ipostazelor cu un sentiment de perplexitate, neîncetând să nutrească speranța că, la un moment dat, tâlcul acelei emoționante prezențe tonale va fi cumva desluşit. Şi, într-adevăr, treptat, pe sub toate salturile eliptice și încrucișările tangențiale, încep să strălumineze, la răstimpuri, ca fugitive diamante înecate în adâncurile unor ape cuprinse de hulă, intențiile unor gesturi simbolice care, în cele din urmă, când coralul revine să pună sigiliul, își recapătă și vechea încarnare tonală. Ni se oferă astfel, mai întâi, lectura unui epitaf misterios. Dar apoi piatra mormântului capătă dintr-odată o impecabilă transparență, îngăduindu-ne să contemplăm, cu dureroasă, fascinantă precizie, toată viermuiala și descompunerea, toată magma și saliva de vechi vise și decăzută humă, precum și treptata dezvelire a albului din oase, precum și resemnata rămânere a golului din orbite. Totul pe când, suprasolicitată, transparența sicriului cedează la tot mai dese răstimpuri, se scurtcircuitează, amestecând câte-un capăt de vers din enigmaticul epitaf cu cele ale dedesubturilor din țărână, suprapunând intermitent cerurile ierbii peste făptura tot mai puțin recognoscibilă care, în mormânt, a devenit sălaș al rădăcinilor. Totul până când proiectorul își anulează avântul infraroșu, înțepenind din nou la viziunea suprafețelor, fixându-se definitiv asupra sentinței ce rămâne să străjuiască nostalgică la orice răscruce funerară, ca o timidă speranță că, prin mormânt, nu neantul își va fi extins înghițirea, ci trăirea fără rest a transcendenței va fi devenit în sfârșit posibilă.

Dar vai! tocmai ce începusem prin a postula ineficiența la care rămâne condamnată ambiția de a traduce în cuvinte datele unei experiențe estetice, și iată-mă acum contrazicându-mă singur, lăbărțându-mă euforic pe hamacul metaforic. M-aș justifica luând în considerare faptul că Dan Dediu, în calitatea lui de director artistic al SIMN 2016, a propus ca festivalul să se coaguleze în acest an în jurul conceptului central de „limite... și dincolo de ele". Astfel, atât jocul de transcendență dintre coralul tonal și ipostazele ne-tonale depănat în intensa lui piesă de către Adrian Iorgulescu, precum și evidenta năzuință a Doinei Rotaru de a palpa nevăzutul prin intermediul concreteții sonore, ambele m-au făcut să-mi dau seama despre o altă trăsătură distinctivă a unui text muzical convingător: anume aceea că, în plan componistic (și, în general, în plan artistic), limitele sunt adoptate, organizate și legiferate estetic tocmai pentru a face trimitere, în chiar timpul prezentării lor discursive, la trecerea dincolo de ele. Căci, așa cum noi înșine ne pretindem a fi mult mai mult decât propriile noastre corpuri, mizând în permanență pe misterioasele moduri în care capacitățile noastre raționale, emoționale și imaginative par să transgreseze și deopotrivă să înnobileze mecanicile cărnii, la fel arta muzicală aspiră să planeze, prin intermediul sunetelor, dincolo de sunete, în spațiile deopotrivă infinitezimale și infinite dintre portative. Așa cum noi înșine insistăm asupra faptului că identitatea personală a fiecăruia, deși dependentă de corp, este totuși intangibilă și ireductibilă la acesta, la fel arta muzicală își are rădăcinile în materialitatea acustică, de care însă nu depinde în totalitate, căci o elaborează și prelucrează formal tocmai pentru a o proiecta pe un cer semantic. Între toate cele ale acestei lumi, operele de artă rămân să ne arate că un obiect poate deveni mai mult decât totalizarea părților sale materiale, că poate emana energie spirituală, nearuncându-și însă materialitatea peste bord din dorința imposibilă de a acosta la malul iluzoriu al „spiritului pur", ci asumându-și, în cazul muzicii, dependența de vibrația corpurilor sonore și de efectele psihice și fiziologice pe care acestea le exercită


Adrian Iorgulescu

asupra propriilor noastre corpuri și minți, recunoscând, deci, că totul depinde de elementele materiale, însă numai cu scopul de a trece dincolo de ele. Dincolo de sunete, însă cu sunete cu tot; urcare a scării, însă cu trepte cu tot; parcurgere a traseului, însă rulare retrospectivă, pas cu pas, a potecii, treptată luare a ei în spinare, treptată transformare a ei în cochilie, până când, sub blânda-i apăsare, ajungem să fim noi înșine cale pentru ceva mult mai mare...

Dar, desigur, nu pot să brodez una-ntruna pe marginea capacității operelor de artă de a-și plasa propria materialitate în sânul atoatecuprinzător al nematerialului, fără să subliniez cum, în cazul muzicii, ascultătorul nu va putea ajunge să trăiască această capacitate cu aceeași forță cu care o trăiește în însăși condiția lui omenească dacă interpretul însuși nu se va dovedi la rândul lui capabil să folosească limitele materiale ca puncte de sprijin pe calea depășirii lor. Aici, de fapt, se fac și se desfac multe din mizele muzicii, în capacitatea interiorității interpretului de a-și asuma exterioritatea materială reprezentată de obiectele sonore, de a le transforma pe acestea în prelungiri ale voinței sale, în organe conexe, de a cuprinde

într-un acelaşi *legato* sonorul şi muzicalizarea lui, concretul şi abstractizarea lui, obiectul şi spiritualizarea lui. Cu siguranță n-aş fi găsit nici dispoziția, nici motivele suficiente pentru a zăbovi asupra celor două opusuri simfonice amintite dacă clarinetisul Emil Vişenescu (solistul dedicator al primului) şi pianistul Sorin Petrescu (solistul celuilalt) nu şi-ar fi pus în joc cele mai entuziaste rezerve de clarviziune şi empatie interpretativă. M-a subjugat la amândoi aptitudinea de a interioriza şi particulariza fiecare gest, ca şi cum ar fi dorit nu numai să sonorizeze, ci şi să materializeze, să sculpteze în timp sonor. A fost o evidentă pasiune calofilă care aproape că a iradiat şi asupra Orchestrei Naționale Radio, deşi ansamblul era deja vitalizat de către minuțiozitatea deopotrivă discretă şi autoritară a dirijorului Gheorghe Costin. Pe de altă parte, parcă nu am simțit acelaşi grad de implicare în cazul pertinenței cuviincioase cu care Orchestra de Cameră Radio, dirijată de Cristian Oroşanu, a susținut celălalt concert simfonic, din 25 mai, dedicat primelor audiții româneşti. Poate că neutralitatea interpreților (dar nu şi a soliştilor) s-a datorat şi faptului că unele din lucrările prezentate, deşi au oferit inițial promisiunea unei coeziuni convingătoare, au trădat, totuşi, pe parcurs, o oarecare tendință spre prolixitate. Astfel, am putut, până la un punct, să înțeleg şi să gust intenția lui Ulpiu Vlad de a contura, în concertul pentru vioară, violoncel şi orchestră de coarde *Sonorități şi anemone III*, un fel de travaliu sisific al înaintării înspre zarea esențializărilor lirice, pe care soliştii Diana Moş şi Mircea Marian au ştiut să-l redea în toată tensionata şi virtuoza lui dorință de expresivitate. La fel, am putut, până la un punct, să înțeleg şi să gust versatilitatea stilistică bine-dispusă cu care, în ghiduşul hibrid *SymConcertPhony* pentru trompetă şi orchestră, Liviu Dănceanu a pus, după propriile-i cuvinte, „la foc mic, în cuptor bine încins", „un fel de tocăniță din *solo* şi *tutti*", creionând astfel nenumărate opoziții timbrale spațializate în cadrul cărora virtuozitatea irascibilă a trompetei-soliste impresionează în cel mai înalt grad (Sergiu Cârstea a fost cu adevărat extraordinar). Totuşi, am simțit că, de la un moment dat, în cazul ambelor lucrări, savoarea s-a pierdut pe drumul năpădit de reformulări tautologice, iar gândul s-a simțit tot mai des tentat să zboare departe. De aceea, mai bine închegată mi s-a părut meticulozitatea structurală – poate destul de aseptică, totuşi – cu care Dan Buciu a construit, în *Cristiane*, jocul contrastant dintre, pe de o parte, tendința spre extindere hipnotizantă a unei pânze de curgeri melodice sinuoase şi, pe de altă parte, inserțiile unor mecanisme ritmice agresive care destrămau, la răstimpuri, urzeala diafană a broderiilor eterofonice. Dar, dintre toate piesele acelei seri, cantata *Mysterium tremendum*, pentru soprană (Antonela Bârnat) şi orchestră m-a convins cel mai mult, căci, în periculoasa ei încercare de a sugera în plan artistic înmărmurirea nedesluşită, imposibil de translatat, resimțită în toiul sentimentului numinos, Livia Teodorescu-Ciocănea a convins tocmai prin faptul că a dat dovadă nu numai de o deshămată inventivitate a îmbinărilor timbrale, ci şi de o necesară sinceritate emoțională.


Cristian Oroşanu

În cadrul SIMN 2016, au mai existat şi alte două prilejuri de prezentare a unor prime audiții orchestrale. Mă refer la implicarea interpretativă cu adevărat entuziastă şi entuziasmantă de care au dat dovadă, în evoluțiile lor din 23 şi, respectiv, 29 mai, orchestra „Concerto" a Universității Naționale de Muzică din Bucureşti, dirijată de Bogdan Vodă, şi ansamblul „pAs cLassique", dirijat de Mircea Pădurariu. Totuşi, pasiunea dovedită de tinerii interpreți nu a fost, cel puțin în cazul meu, suficientă pentru a mă convinge şi despre premierele prezentate. De aceea, deşi m-am angajat să le recenzez, îmi voi permite totuşi să nu mă refer la ele, căci, dacă aş face-o, m-aş simți obligat să scriu în mod critic ori pur şi simplu neutru. Iar a scrie astfel devine pentru mine din ce în ce mai dificil şi mai lipsit de utilitate. Asta pentru că sunt perfect conştient de vasta cantitate de muncă necesară doar pentru a pune pe hârtie o piesă muzicală, darămite pentru a o mai concepe, de solitudinea absolută pe care creația o implică îndeobşte, şi de faptul că autorul e, de cele mai multe ori, o persoană nu doar inteligentă, ci şi cu sentimente – iar o cronică negativă sau pur şi simplu lipsită de substanță răneşte. Oricum, omiterea este ea însăşi un act critic. Mă opresc deci, cu speranța că, pornind de la ceea ce mie însumi mi-a stârnit entuziasmul, am scris şi divagat suficient de entuziasmant pentru ca cititorul să fie convins nu doar de inevitabila subiectivitate a punctului meu de vedere, dar şi de buna mea credință.


Diana Moş

Vlad VĂIDEAN

„Irreparabiletempus”

Filarmonica „Banatul” din Timişoara a programat miercuri, 25 mai a.c. în cadrul manifestărilor prilejuite de Săptămâna Muzicii Noi în sala „Orpheum” a Facultății de Muzică şi Teatru a Universității de Vest



Timişoara un regal de muzică şi poezie sub genericul „Irreparabiletempus”.

Versurile poetului, medicului şi profesorului Vasile Burlui, extrase din volumele sale de poezii *Solilocvii*, *Interogațiile lui Aşur* şi *Rendez Vous Sideral* au inspirat lucrările compozitorilor ieşeni Roxana Pepelea şi Leonard Dumitriu, prezentate în primă audiție pe scena timişoreană.

La reuşita acestui eveniment sincretic, în care s-au întrecut în frumusețe şi sensibilitate muzica şi versul mlădios au contribuit mezzosoprana Claudia Codreanu, cunoscută melomanilor pentru variantele sale interpretative unice dăruite miniaturii vocale româneşti contemporane şi Vasilica Stoiciu Frunză care a oferit melomanilor prezenți, ca de fiecare dată, un acompaniament plin de strălucire şi rafinament. Din economia spectaculară, prefațată cu multă inspirație de către maestrul Leonard Dumitriu nu a putut lipsi ingredientul poetic. El a fost remarcat datorită prezenței renumitului actor ieşean Mircea Dascaliuc, care a oferit o tălmăcire plină de eleganță poemelor poetului ieşean Vasile Burlui.

Un ultim comentariu s-ar ivi pornind de la întrebarea firească de ce realizatorii au intitulat recitalul lor muzical-poetic *„Irreparabiletempus”*, generic al unuia din volumele de poezii ale lui Vasile Burlui? Maestrul Leonard Dumitriu a dat răspunsul *in extenso*, în prefațarea recitalului. Am selectat din acesta un fragment lămuritor: ”Într-o săliță de trecere de la parterul muzeului (Metropolitan Museum of Art) puteau fi admirate mai multe tablouri, douăsprezece la număr, expuse astfel: trei perechi pe un perete, alte trei perechi pe peretele opus, toate ilustrând natură moartă. Tablourile de pe primul perete păreau identice, celelalte erau foarte diferite, deşi privitorul, şi într-un caz şi celălalt, putea identifica sursa de inspirație a fiecărei perechi ca fiind aceeaşi. În fiecare grup, pânza din stânga aparținea lui Picasso, cealaltă lui Bracque. Ce ingenios, m-am gândit, ca un profan în ale *belle artelor* ce mă aflam, atunci când pictezi aceeaşi temă cu un confrate... Astfel, admirând contrariat pânzele cubiste ale celor doi mari şi excentrici pictori, m-am întrebat: dar dacă doi muzicieni şi-ar propune un lucru asemănător, adică să îmbrace sonor aceleaşi texte poetice?... Ideea mea era ca acest lucru, anume doi creatori să compună muzică pornind de la acelaşi filon poetic, să se petreacă voit şi concomitent, în cadrul unui proiect artistic asemănător celui în care s-au implicat Picasso şi Bracque. Nu mi-am imaginat în niciun chip, acum 16 ani, cât timp va trece până ce acest proiect să devină realitate…”

Mihaela Silvia ROŞCA

Volume de muzicologie sub semnătura lui Gheorghe Duțică

Festivalul SIMN, ajuns deja la ediția cu numărul 26, îşi schimbă din nou imaginea – sau revine? – prin concepția artistică a compozitorului Dan Dediu. După cele câteva ediții de succes sub îndrumarea compozitorului Dan Buciu, ediția din 2016 a festivalului propune un concept central intitulat “Limite…şi dincolo de ele” detaliat în cele patru mari tematici şi cicluri de concerte: “Ulise – Dincolo de limitele culturii, Gulliver – Dincolo de limitele istoriei, Nirvana – Dincolo de limitele sinelui şi Matrix – Dincolo de limitele naturii. Dan Dediu nu se



Viorel Munteanu, Gheorghe Duţică, Dan Dediu

dezminte şi oferă publicului aceste linii îndrăzneţe dar greu de definit, lăsând loc minţii să se deschidă şi gândului să zboare. Cele patru nume care conturează tematicile de festival sunt ele însele o călătorie imaginară prin istoria lumii, pornind de la celebrul erou al mitologiei romane şi ajungând la ideea de matrice, structură algebrică complexă.

Cum rămâne, însă, cu celelalte manifestări din festival? Dincolo de concerte, recitaluri, spectacole, SIMN a găzduit şi două conferinţe, un workshop, un simpozion şi o lansare de carte. Despre aceasta din urmă vreau să vă vorbesc pentru că îşi găseşte cu uşurinţă locul în toate cele patru dimensiuni tematice propuse de această ediţie de festival. Şi nu mă refer aici la evenimentul în sine – la care mă aşteptam să întâlnesc un public mai numeros, mai ales studenţi ai UNMB – ci la conţinutul celor două volume aduse în faţa noastră de prof.univ.dr. Gheorghe Duţică: *Perpetuum Enescu. Paradigme ale timpului polimodular* şi *Orizonturi componistice româneşti* (volume bilingve).

Lansarea a avut loc pe 25 mai, ora 15.00, la sala Aquarium a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti. Scrierile domnului Gheorghe Duţicăse concentrează demult în zona muzicii româneşti, de la cea corală – prin studiile sale publicate pe marginea muzicii lui Vasile Spătărelu – la problematici ale muzicii contemporane, concepte de limbaj, cu o aplecare



deosebită asupra fenomenologiei timpului muzical şi a sintaxelor sonore.

Muzicologia de tip analitic pe care o practică Gheorghe Duţică este sintetizată excelent – ca metodă şi mod de abordare a temei propuse – în cele patru volume despre care vorbeam mai sus (spun patru pentru că demersul traducerii unui astfel de text presupune, practic, rescrierea acestuia, cu permanenta grijă a traducătorului şi autorului de a păstra sensurile iniţiale). Preocupările domnului Duţică sunt, de ceva vreme, orientate către finalizarea acestor volume iar lansarea lor s-a bucurat de participarea unor nume mari ale muzicii româneşti. Au luat cuvântul compozitorii Viorel Munteanu şi Dan Dediu, într-o atmosferă prietenească dar plină de emoţie pentru autor.

Rareori identificăm astăzi o astfel de preocupare asiduă pentru cercetarea muzicologică fundamentală iar Gheorghe Duţică a aplicat aceste metode la nivel extins de-a lungul carierei sale, abordând nu numai o arie temporală anume, ci pornind de la Baroc şi ajungând la Enescu şi mai departe de el, a oferit soluţii la diverse probleme ale fenomenului muzical.

Volumul dedicat muzicii lui Enescu, intitulat *Perpetuum Enescu. Paradigme ale timpului polimodular*, a adus laolaltă patru studii despre limbaj, scriitură, decizii componistice enesciene, "tehnice dar nu tehniciste", aşa cum mărturiseşte chiar autorul în discursul său, pornind de la un concept inedit – *uimirea.* Această uimire nu s-a datorat neînţelesurilor muzicale enesciene – care sunt "sublime, definitive" şi, aşadar, trebuie în continuare cercetate – ci mai degrabă înţelesurilor revelate în această "încercare de a reface drumul de la nefiinţa sunetului la înfiinţarea lui în muzica lui Enescu". Fiecare temă aleasă



porneşte dintr-o mare pasiune pentru opera enesciană şi se bazează pe mulţi ani de audiţie a lucrărilor marelui compozitor.

Motivul pentru care autorul a considerat necesară traducerea celor două volume (deşi doar unul a fost prezent în limba engleză, pentru lansare) a fost, aşa cum chiar el ne mărturiseşte, "meritul compozitorilor români, în special al lui Enescu, de a transcede limitele limbii române". Iniţiativa e lăudabilă pentru că, în aşa fel, asigură accesul scrierilor despremuzicaromânească în bibliotecile şi din afara României şi implicit a cercetătorilor străini la acest tip de literatură de specialitate.

Al doilea volum, intitulat *Orizonturi componistice româneşti,* conţine studii despre compozitorii Mircea Chiriac, Dan Dediu, Corneliu Dan Georgescu, Remus Georgescu, Viorel Munteanu, Sabin Păutza, Doina Rotaru, Vasile Spătărelu, Aurel Stroe, Sigismund Toduţă şi Anatol Vieru. Deşi volumul împarte studiile pe tematici particulare, unii dintre compozitori au parte de studii autonome, alţii sunt grupaţi în studii de sinteză, în funcţie de anumite idei care l-au urmărit pe autorul lor de-a lungul anilor. Nimic nu a fost aleatoriu ci structurat pe cinci mari direcţii: În căutarea ordinii arhetipale, Elogiul simetriei, Metafore în sunet, Antidogma Mirabilis şi Babel după Babel.

Ambele volume au apărut la Editura Muzicală din Bucureşti şi se bucură de o grafică deosebită a coperţii, semnată de Gloria Luca.

Andra FRĂŢILĂ

De la Nietzsche şi Wagner, prin muzica africană, spre bossa-nova: peisajul muzical la Colegiul Noua Europă

Partener al SIMN anul acesta, Colegiul Noua Europă (Institut de Studii Avansate) a găzduit două conferințe excepționale, la un nivel de care spațiul muzicologic românesc se bucură prea rar. Să încep, în consecință, cu aprecieri la adresa publicului destul de numeros, din care nu au lipsit studenți ai UNMB şi câțiva colegi întru ale muzicologiei (în sensul larg al disciplinei, acoperind şi zonele clasice, dar şi cele antropologice sau bizantine). Cei prezenți şi-au dat seama imediat că se află în fața unor personalități de prim rang, care şi-au câştigat renumele mondial prin temeinicia cercetării, idei originale şi influente, prin modul de comunicare elevat şi atractiv în egală măsură.

Născut în Polonia şi educat la Yale, profesor la Boston şi din 1982 la Stanford, **Karol Berger** este un nume rezonant pentru cei care se ocupă cu teorii ale muzicii renascentiste, sau cu muzica austro-germană a secolelor 19-20. Ştie să fie precis, analitic şi complicat atunci când investighează un concept particular al Renaşterii muzicale într-o carte intitulată *Musica Ficta* (Cambridge University Press, 1987); ştie să acopere un spectru larg, interdisciplinar în *A Theory of Art* (Oxford University Press, 2000), navigând cu egală competență prin literatură, filozofie, estetică, muzică. Este mereu elegant în stil şi personal în formulări şi în ipoteze, aşa cum ne-a arătat în conferința sa din 25 mai, *Nietzsche contra Wagner, Wagner contra Nietzsche*.


Anna Maria Busse Berger

Dacă a început prin a ne aminti lucruri cunoscute – obiecțiile juste sau nu ale lui Nietzsche la adresa „fenomenului Bayreuth” (aşadar la ideea de a crea instituții care să perpetueze falsul mit wagnerian), a „incapacității” lui Wagner „miniaturistul” de a articula organic forma –, Karol Berger ne-a mutat, pe nesimțite, la un alt etaj. Distanțarea lui Nietzsche față de creştinism a augmentat ofensa pe care a declarat-o observându-l pe Wagner care l-a părăsit pe Siegfried (prototipul unui supra-om pre-creştin) pentru Parsifal (cu moralitatea sa creştină). Parcurgând nu doar *Cazul Wagner*, dar şi alte scrieri ale lui Nietzsche, pentru a pătrunde în profunzimi mutațiile gândirii şi opiniilor filosofului, conferențiarul ne-a indus în cele din urmă dorința de a reciti acele pagini şi de a reasculta operele wagneriene. Pentru că, ne declară spre final, dacă Nietzsche a reuşit să ilumineze creația lui Wagner în multe privințe inestimabile, critica sa la adresa valorilor etice din *Parsifal* eşuează în a ne convinge. Avem nevoie în egală măsură de Siegfried şi de Parsifal, de Wagner târziul şi de Nietzsche târziul, de Nietzsche contra Wagner şi de Wagner contra Nietzsche.

Născută la Hamburg şi educată la Detmold, Boston şi Trondheim, **Anna Maria Busse Berger** predă istoria şi teoria muzicii medievale şi renascentiste la University of California. Studiile ei analitice şi estetice despre muzica veche o plasează printre specialiştii celebri şi cel mai adesea citați ai perioadei. A editat recent (în 2015) *The Cambridge History of 15-th Century Music*, după ce influențase hotărâtor gândirea asupra acelei epoci, în cartea sa **Medieval Music and the Art of Memory** (2005), provocând schimbarea opticii asupra muzicii medievale. Obişnuiți să ne uităm la aceasta în acelaşi fel ca la muzica secolelor 18-19, adică să o considerăm scrisă şi lăsată pe hârtie generațiilor următoare, neglijăm interacțiunea între fixarea muzicii în scris şi componenta puternică a oralității. Anna Maria Busse Berger lansează tocmai întrebări fundamentale despre capacitatea de memorare a cântăreților care transmiteau muzica, despre modul cum compoziția era un proces mental mai mult decât unul de scriere pe hârtie, ceea ce influența hotărâtor stilul.

Dar nu despre asemenea aspecte ne-a vorbit în după-amiaza zilei de 26 mai. Ea însăşi a început prin a explica în ce fel un medievalist a început să se ocupe de muzica africană – unul din motive fiind faptul că tatăl ei a petrecut mult timp în Tanzania, ca misionar. Transferul de interes e probabil mai subtil, iar preocupările pentru notație, improvizație şi rolul memoriei în epocile vechi ale muzicii europene s-au transferat într-o altă zonă şi în alt timp, dar au rămas, practic, similare. Am asistat la o narațiune palpitantă despre modurile în care misionarii europeni au încercat să introducă tradiția scrisă a muzicii occidentale în societățile orale ale Africii de est. Problematici ample, precum naşterea şi transformarea disciplinei etnomuzicologice, şi impactul opiniilor (uneori prejudecăților) lui Hornbostel şi Stumpf asupra unor misionari moravieni de la începutul secolului 20 – de pildă Franz Ferdinand Rietzsch –, au rezultat din exemple bine alese. De pildă, ideea similitudinilor (pentatonice, să zicem) între muzici „primitive”, şi anume între cea medievală europeană şi cea africană, lansată de părinții muzicologiei comparate, a fost puternică în epocă, chiar dacă demontată ulterior.

Anna Maria Busse Berger a evocat întâmplări şi atitudini semnificative, documentate în arhive şi corespondență, exemplificând cu multă plasticitate şi convingere legăturile între mişcarea germană numită *Singbewegung*, editori germani importanți (Bärenreiter şi Möseler), coralele luterane şi studiile lui Rietzsch în muzicologia comparată, despre sisteme muzicale observate de el în anii 30 ai secolului trecut în zona lacului Malawi (Tanzania). De fapt, în cele din urmă ajungem la a redimensiona istoria disciplinei noastre, dacă înțelegem din asemenea studii de caz că lumi aparent distante intră

în conexiune în anii 20-30 : cea a fondatorilor muzicologiei comparate, cea a misionarilor protestanți interbelici şi cea a cercetătorilor şi muzicienilor specializați pe repertoriile timpurii ale muzicii europene.

Să ne mai întrebăm ce legătură au asemenea conferințe cu un festival de muzică nouă ? Din punctul meu de vedere, răspunsul e simplu, chiar dacă nu imediat vizibil : am fost ghidați prin modul în care se gândeşte astăzi, în imediata noastră contemporaneitate, despre diverse fenomene muzicale ale trecutului. Noi sunt perspectivele, interpretările, proaspete şi actuale sunt ideile şi comentariile. În plus, săptămâna muzicală a Colegiului Noua Europă s-a sfârşit cu un scurt concert de prânz al compozitorului şi chitaristului Chicco Mello (vineri, 27 mai), inspirat, rafinat, amuzant, cu ecouri de *bossa-nova* şi din John Cage…

Simpozionul internațional de muzicologie „Repere în muzica românească”: Anatol Vieru, Cristina Rădulescu-Paşcu, Dorel Paşcu-Rădulescu

De câteva ediții ale SIMN, Olguța Lupu organizează simpozionul internațional de muzicologie inclus printre evenimentele festivalului. Anul acesta a propus trei secțiuni sub genericul *Repere în muzica românească*, cu o dublă perspectivă. Pe de o parte, a fost omagiat compozitorul Anatol Vieru (de la a cărui naştere s-au împlinit 90 de ani), chiar a doua zi după ce la Radio răsunase magnifica sa *Simfonie a V-a*. Pe de altă parte, simpozionul şi-a îndeplinit misiunea de laborator pentru o eventuală carte destinată unor muzicieni români de o calitate puțin obişnuită, şi intrați parcă (fără ca să merite), pe nesimțite, în uitare: etnomuzicoloaga şi profesoara Cristina Rădulescu-Paşcu (1947-2001), dirijorul şi profesorul Dorel Paşcu-Rădulescu (1947-2010).


Dorel Paşcu-Rădulescu

Comunicările care şi-au ales drept țintă creația lui Anatol Vieru au vizat, în parte, analize ale modurilor şi proceselor matematice explicate şi aplicate de compozitor: în *Cvartetul de coarde nr.7*, subiect dezvoltat de Iulia Cibişescu-Duran, şi în *Simfonia a V-a*, investigată de Livia Teodorescu-Ciocănea şi Joel Crotty. Alte perspective asupra partiturilor lui Vieru s-au concentrat la particularități solistice în Concertele de flaut, violoncel şi clarinet – Liviu Marinescu –, la primordialitatea melodiei în *Narațiune 2* – Olguța Lupu –, sau la aripa „spiritului timpului” asupra generației lui Vieru – Corneliu Dan Georgescu. Evocarea emoționată şi emoționantă a personalității profesorului şi muzicianului – semnată de Dana Cristina Probst – a fost completată de discursurile Lenei Conta-Vieru şi al lui Andrei Vieru. Pe de o parte, cele două Sonate pentru pian i-au prilejuit Lenei Vieru o incursiune stilistică în mecanismele componistice, pe care o întreprinde continuu, ca pianistă şi ca editor (în excelenta versiune tipărită a Sonatei a doua). Pe de altă parte, aceeaşi receptare „din interior” a laboratorului muzical am perceput-o şi în cuvintele lui Andrei Vieru, care a citat distincția făcută de tatăl său între „impecabil” şi „vulnerabil”, vorbind apoi despre viziunea „einsteiniană” a lui Anatol Vieru asupra timpului muzical.

Într-un mod similar, alte două portrete de muzicieni s-au configurat din multiple priviri, unele analitice, altele subiectiv-biografice. După ce Adina Dumitrescu a evocat amintiri din colaborarea sa cu Cristina Rădulescu-Paşcu, la clasă sau în culegeri de folclor, Mihaela Nubert-Chețan şi Constantin Secară au scrutat cu atenție scrierile etnomuzicoloagei. Manuscrisele păstrate în Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu” i-au prilejuit Mihaelei Nubert-Chețan o detaliată trecere în revistă a cursului de etnomuzicologie (nepublicat), inedit în literatura românească de specialitate, cel puțin în perioada în care îl preda cu rigoare, disciplină şi devotament Cristina Rădulescu. Volumele ei (îngrijirea de ediție a culegerii *Alexandru Voevidca: Cîntece populare din Bucovina,* precum şi*Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*), numeroasele studii publicate au constituit tema examinatăde Constantin Secară, care a reamintit publicului aflat în Sala *Lipatti* a UNMB locul cercetătoarei şi profesoarei în contextul etnomuzicologic românesc.

Ultimul muzician zugrăvit în întâlnirea din 28 mai a beneficiat la rându-i de tuşe în egală măsură profesioniste şi trasate cu căldură, cu prietenie de câțiva dintre cei care i-au fost mereu aproape lui Dorel Paşcu. Dan Buciu a amintit realizările remarcabile din activitatea managerială a colegului său (prorector, apoi preşedinte al Senatului UNMB), bunăoară tenacitatea şi corectitudinea cu care a reuşit să doteze instituția cu instrumente. Acestei felii de istorie a Universității noastre i s-au alăturat alte două schițe de portret – conturate cu profunzime, acuratețe, decență şi emoție de Ion Ivan Roncea şi de Roman Vlad. Cultura şi cunoştințele muzicianului, felul în care lucra ca interpret în cvartetul de coarde, ca dirijor al orchestrei *Concerto*, ca profesor şi mentor al multor generații de discipoli, ca teoretician al fenomenului dirijoral au fost, pe rând, rememorate şi ne-au impresionat poate în mod special pe cei care am avut beneficiul de a-l cunoaşte şi asculta pe Dorel Paşcu.

Ne-am adus aminte, o dată în plus, că datoria noastră este de a readuce în atenția publică profilul său şi al soției sale, ca o palidă şi discretă plată pentru ceea ce le datorăm din formația noastră muzicală.

Pagini de Valentina SANDU-DEDIU

Dialog cu compozitorul Octavian Nemescu

„Antica triadă a reunirii Adevărului cu Binele şi Frumosul ar trebui restaurată, reînodată şi reînoită de urgenţă."

George Balint: *Maestre Octavian Nemescu, în mai 2014, prestigioasa revistă germană dedicată muzicii noi – MusikTexte nr. 141 a publicat un amplu interviu cu dvs. Vorbeaţi acolo cu precădere despre modelul conceptual care stă în orizontul compoziţiilor proprii, prin care descrieţi un mod cosmogonic de relaţionare cu arhetipurile Universului, aşa cum îl ştim sau cum ne imaginăm că-l cunoaştem...*

Ooctavian Nemescu: Într-adevăr, prestigioasa revistă germană MusikTexte, dedicată exclusiv muzicii contemporane, una dintre foarte puţinele publicaţii de specialitate care mai supravieţuieşte astăzi în urma crizei economice (declanşate începând cu 2009), dar şi a indiferenţei generale crescânde, faţă de problematicele muzicii culte, mi-a solicitat un amplu spaţiu de interviu în Nr.141/mai 2014. Apropó, profit de ocazie pentru a lăuda existenţa celor 2 reviste muzicale ale U.C.M.R.-ului, revistele „Muzica" şi „Actualitatea muzicală", care, în ciuda aceloraşi contexte potrivnice şi datorită unei pricepute administrări la nivelul breslei, reuşesc să fie încă în viaţă. Asta, în timp ce, bunăoară, la Paris, fosta capitală a avangărzilor, la fel de prestigioasa revistă dedicată muzicii, intitulată „Le Monde de la Musique", a sucombat acum câţiva ani.

Revenind acum la interviul din „MusikTexte", cel care m-a interogat şi care a comentat declaraţiile mele a fost Thomas Beimel, un prieten al muzicii contemporane româneşti, fiind el însuşi compozitor şi interpret de muzică nouă, muzicolog şi colaborator al revistei şi al postului de radio „Deutschlandfunk". Titlul interviului, tradus în română, este: „**În căutarea unisonului cu Universul**". Prin intermediul lui Thomas Beimel revista s-a arătat, mai întâi, foarte interesată de istoria şi problematicile muzicii spectrale româneşti, a celei arhetipale, cât şi de alte preocupări estetice ale subsemnatului. Am discutat aici despre *muzica imaginară*, despre cea *implozivă* („Spectacol pentru o clipă"), despre *Multi-, Post-, Non-, Pre-* şi *Meta-simfonii*. Despre *Metastil (Metatonal), Politemporalitate, Ritual şi artă ecologică*. Apoi, m-am referit la *muzica Timpului şi a Locului*. De asemenea şi la proiectul, experimentul *muzicii de Altitudine*, având lucrări destinate a fi cântate fie într-o *Piramidă cu vârful în jos* (în „Muzica" sau „Cartea orelor") sau cu *vârful în sus* (în „Muzica pentru o oră Fatală"). În aceste cazuri am relatat că încerc să propun o cântare pentru etajul IV, de pildă, diferită de cele realizate la etajele III, II, I sau la parter ori la subsol. În „Muzica orelor", „Cvartetul de la miezul nopţii" este gândit în vederea unei interpretări la subsolul (în pivniţa) piramidei, cu fiecare ora a dimineţii ridicându-se şi altitudinea cântării, urmând ca muzica amiezii („A=1") să fie realizată la etajul XI, (deci la nivelul cel mai înalt de altitudine). Aşadar orele dimineţii reprezintă o Urcare a etajelor piramidei, iar cu fiecare ceas al după amiezii şi al serii, spre miezul nopţii, se produce o Coborâre.

G.B.: *În urma publicării interviului la care ne referim am înţeles că au survenit o serie de reacţii, pozitive de altfel, din partea unui mediu ştiinţific, altul decât cel teritorializat de muzicienii teoreticieni...*

O.N.: La Geneva şi Lausanne există un grup de persoane asociate sub titulatura ARCHEBOLE, care doreşte să continue şi să lărgească cercetările pe


Octavian Nemescu

direcţii arhetipale stabilite de Jung. Să nu se uite faptul că acesta şi-a trăit o bună parte din zilele sale de activitate, în tărâmul psihiatriei, pe respectivele meleaguri. Cei mai mulţi membri ai grupului sunt oameni de ştiinţă (fizicieni universitari, psihiatri, specialişti IT, etc.). Aproape toţi, dorind să-şi lărgească orizontul cultural, au urmat şi cursuri de compoziţie cu Lucian Meţianu (vechiul meu coleg şi prieten, aş putea spune chiar frate pe anumite direcţii estetice,

încă din perioada de studenție). El a știut să le predea acestora anumite cunoștințe componistico-muzicale pe sinteza știință-artă. Iar cursanții lui de altă specialitate nu au dorit să-și facă din compoziție o meserie. Există în societatea ARCHEBOLE (care are și o revistă cu acest titlu) și câțiva muzicieni compozitori.

Ei bine, aflând de interviul meu din revista MusikTexte, am fost invitat de către această asociație, pentru a susține la Institutul „Ribaupierre" din Lausanne 3 conferințe și audiții muzicale, în ipostaza unui masterclass, în 3 zile diferite. Cei care m-au invitat au fost, mai întâi, interesați de modul cum aplic eu ideile și principiile arhetipale în compozițiile mele. Le-am propus, ca pe lângă prelegerile pe această temă, să le prezint, prin audiții și comentarii, lucrările subsemnatului din ciclul „Muzica (Cartea) Orelor", aflate pe panta de coborâre a Piramidei, cuprinse între ora Amiezii și cea a Miezului nopții (deci între etajul XI și parter), atâtea câte am reușit să le înregistrez până acum, sub titulatura „**MUSIQUE pour DESCENDRE**".

G.B.: *Cum vi s-a părut a fi fost primite conferințele de la Lausanne pe care le-ați avut referitor la opusurile dvs. de compozitor și pe ce anume ați accentuat sau care au fost lucrările luate ca exemplu?*

O.N.: În primul rând, vreau să remarc faptul că am avut plăcuta surpriză de a întâlni, cu prilejul acestor conferințe și audiții, doi compatrioți. Este vorba de Ioana Bentoiu, care predă la acest Institut, și de Victor Colțea cu soția sa (și ea româncă) ce locuiesc în Elveția. Ca să vă răspund la întrebare, cred că cele expuse de mine, pe cale sonor – muzicală cât și verbală, au fost bine primite de către unii participanți la aceste prelegeri. Cu ei chiar am avut o călduroasă și armonioasă comuniune de idei, deziderate estetice și spirituale.

G.B.: *Dacă ar fi să vă contextuați, desigur, nu axiologic ci descriptiv (stilistic, conceptual), unde considerați că se găsește opera dvs. în raport cu istoria și arealul culturii europene contemporane?*

O.N.: Mai întâi, să lămurim lucrurile. Ce se întâmplă în momentul de față cu cultura europeană care a avut, în tradiția ei, o evoluție atât de tumultoasă și, în același timp, întortocheată (zigzagată) cu viteză accelerată? Eu consider că se află în pragul colapsului și al epuizării. Totul pare a fi fost deja spus. Nu mai există în zilele noastre *orientări și direcții artistice* ci numai găști ghetoizate, în jurul unor formații muzicale specializate pe interpretarea muzicii contemporane, de pildă, sau festivaluri cu același profil, găști care se ignoră total unele pe altele. Criteriile de promovare a compozitorilor în festivalurile „subterane" nu mai sunt cele de ordin valoric sau estetic, (cine mai știe astăzi ce este valoros în artă?) ci au numai un substrat politic sau de alte interese. A se vedea tendința filorusă a postului de televiziune „Mezzo", destinat melomanilor, cât și stagiunea de concerte „Neue Musik, Neue Klange" de la WDR-Germania. Oare numai compozitorii ruși au jucat un rol important în muzica secolului XX-XXI? Se pare că Rusia, metamorfozată în citadelă a ortodoxiei, este cea care finanțează în secret și formațiunile de extremă dreapta din Europa. Această stare de fapt mai ascunde și atomizarea totală și dramatică a actului artistic cât și a creatorilor săi. Fiecare merge pe o altă cărare, dar majoritatea potecilor sunt deja bătătorite. Vremea solidarităților se pare că a apus. Trăim în prezent într-un multilog al surzilor. Priviți ce se întâmplă cu show-urile televizate unde interlocutorii se încalecă verbal unii pe alții. Nimeni nu-l mai ascultă pe celălalt.

Revenind acum la gusturile și aprecierile de ordin artistic, constat că discernământul și privirea axiologică, pe verticala valorică, au dispărut aproape în totalitate. În acest peisaj egalitarist în care trăim, elita minoritară și mediocritatea majoritară, talentații și netalentații, profesioniștii și amatorii, autenticii și excrocii, originalii și plagiatorii stau împreună pe același palier, cu șanse și drepturi egale. Ba mai mult, observ că viclenii și impostorii sau scandalagiii au cei mai mulți sorți de izbândă. Confuzia valorică planează la cote maxime, într-o ceață densă. Privesc, cu mare amărăciune, cum existența noastră ca Spirite întrupate este condamnată parcă la o beznă a minții ce răzbate în toate planurile cognitive, de la religios până la artistic. De aici rezultă toată bâjbâiala noastră subterană pe timpul existenței în trup.

Întorcându-mă la prezent, constat ca și Mario Vargas Llosa, că în zilele noastre ideile au murit, atât în plan social, filozofic cât și artistic, în beneficiul drogării exclusive a ochiului, cât și a ființei, cu imagini și halucinații vizuale. A se vedea spectacolele de tip Eurovision! Unde nu mai contează cine și cum cântă ci numai beția (orgia) vizuală a spectacolului.

O altă constatare: a dispărut aproape în totalitate critica muzicală. Priviți revista „Muzica" și veți constata, mai întâi, subțierea ei (datorită faptului că aproape nimeni nu o mai citește) cât și realitatea că studiile și cercetările asupra fenomenului muzical, în profunzimea sa, sunt făcute exclusiv de către compozitori din generația matură și bătrână. Fac excepție niscaiva priviri istorice făcute (la sfârșitul revistei) de câțiva istorici, și ei în vârstă. Au dispărut analizele unor opere muzicale de reper. Dar se mai știe care sunt astea?

Cine este principala fiară, temutul prădător care devorează cultura înaltă? Divertismentul, distracția și bășcălia în multiplele sale ipostaze. Se împlinește astfel, în prezent, victoria visceralului asupra spiritualului. Conform legii pieții, numai ceea ce place majorității, fără apetit pentru cultura înaltă, se vinde și se „digeră" cu voluptate în capitalismul sălbatic. Gusturile elitiste, sprijinite altădată de o aristocrație, și

ea minoritară, sau de un regim totalitar cu anumite interese ideologice, nu-şi mai găsesc susţinerea.

Cum se va putea ieşi din acest marasm existenţial (cel puţin, în plan artistic) cred eu, altfel decât printr-o catastrofă, care bate la uşă, urmată probabil de reevaluări şi implicări pe o altă direcţie, cu fundamente de natură spirituală. Asta înseamnă că ştiinţa şi cultura să reuşească împreună „spargerea sloiului de gheaţă" (prin percepţia exclusivă a materiei, cu creierul şi cele 5 simţuri) şi să înceapă aruncarea unei priviri atestate spre ceea ce vieţuieste dincolo de materie, spre Invizibil şi Inauzibil, adică spre Metafizic.

În contextul actual, nu cred că rodul muzical al mâinilor mele are vreo şansă de a fi perceput şi preţuit, ci mai degrabă ignorat. Poate că într-un viitor, aşa cum îl prevăd eu, şi în caz că se va împlini conform previziunilor mele, acesta ar putea fi luat în consideraţie.

G.B.: *Firesc, pentru fiecare, în raport cu gradul de cultură muzicală de care dispune, perspectiva şi criteriile diferenţierii între vechi şi nou se modifică. La fel, în consecinţă, acceptările şi respingerile. Cum consideraţi acum acest raport, în ce constau resorturile de noutate în gândirea şi expresia muzicală şi ce anume credeţi că ar fi potrivit să se conserve, ca estetică, ideatică, tradiţie...?*

O.N.: În ceea ce mă priveşte, nu sunt adeptul conservării unei tradiţii, cu atât mai mult a uneia de factură naţională, regională. Toate acestea sunt viziuni şi practici reducţioniste, înguste, uneori chiar falsuri şi distorsiuni. Prefer coordonatele comune care unifică şi nu cele care dezbină şi separă. În fond, ce este naţiunea, continentul sau planeta noastră? O fărâmă minusculă, infimă a imensităţii cosmice.

Prefer Lărgirea şi Saltul, printr-o nouă Revelaţie, în accesarea Lumii, aşadar depăşirea limitelor şi nu conservarea lor. Mi-ar place să mă consider un compozitor cu viziuni cosmice, galactice şi nu un exponent al şcolii naţionalo-folclorice româneşti. Acest din urmă statut, într-o epocă globală şi mai mult chiar, universală, în ciuda tuturor rezistenţelor, mi se pare a fi depăşit. Aspiraţia către viziunea şi muzica universului vizibil şi invizibil au mai avut-o şi alţi compozitori şi artişti plastici din generaţia mea. Consider că ea este mai actuală ca oricând pentru depăşirea impasurilor, confuziilor şi conflictelor (de ordin naţionalist, tradiţionalist, religios) în care ne aflăm în prezent în vederea prefigurării unui viitor mai armonios. Antica triadă a reunirii Adevărului cu Binele şi Frumosul ar trebui restaurată, reînodată şi reînoită de urgenţă.

G.B.: *De curând, a avut loc a 26-a ediţie a* ***Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi*** *(SIMN), festival organizat de UCMR, care, pe linia conceptului artistic şi repertorial, s-a aflat de această dată sub coordonarea compozitorului Dan Dediu. Ştiu că sunteţi unul dintre muzicienii care aţi urmărit de-a lungul timpului, cel puţin în arealul bucureştean, mai toate evenimentele de muzică contemporană. Cum apreciaţi evoluţia acestei ultime ediţii a SIMN?*

O.N.: Frecventez regulat festivalul SIMN încă de la începuturile sale, din 1991, atunci când directorul (fondator) era Ştefan Niculescu. În primii ani (deci la primele ediţii) sălile de concert erau pline, mai ales cu tineri doritori să afle noutăţi (pe cale acustică şi, eventual, vizuală). Apoi, aceste săli au început să se golească treptat. Tinerii cu pricina au preferat ulterior, „Lăptăria lui Enache" şi muzica ambientală din zonă (de factură rock-jazz). Astăzi, cu greu mai vezi, într-un loc unde se cântă muzică nouă, de factură cultă, tineri studenţi de la secţiile de compoziţie sau muzicologie ale Universităţii de muzică. Şi ei preferă muzica rock, jazz...

Toţi directorii, ce s-au perindat la conducerea acestui festival, s-au străduit să aducă ceva nou, interesant şi provocator în programul ediţiei pe care au păstorit-o. Şi în prezenta ediţie (a26-a), Dan Dediu, actualul (dar şi fost) director de festival, prezintă câteva noutăţi excitante: aşezarea compozitorilor cântaţi în titulaturi tematice („Ulise", „Gulliver", „Nirvana" şi „Matrix"); factura caietului program este inedită, etc. Mi se pare a fi un demers curajos, demn de toată lauda. Sunt prezente multe direcţii, mai noi sau mai vechi (unele chiar în haine împrospătate). Sunt mulţi compozitori cântaţi. Îmi lipsesc câţiva colegi de generaţie (Lucian Meţianu, Mihai Mitrea Celarianu, Liviu Glodeanu, Nicolae Brânduş).

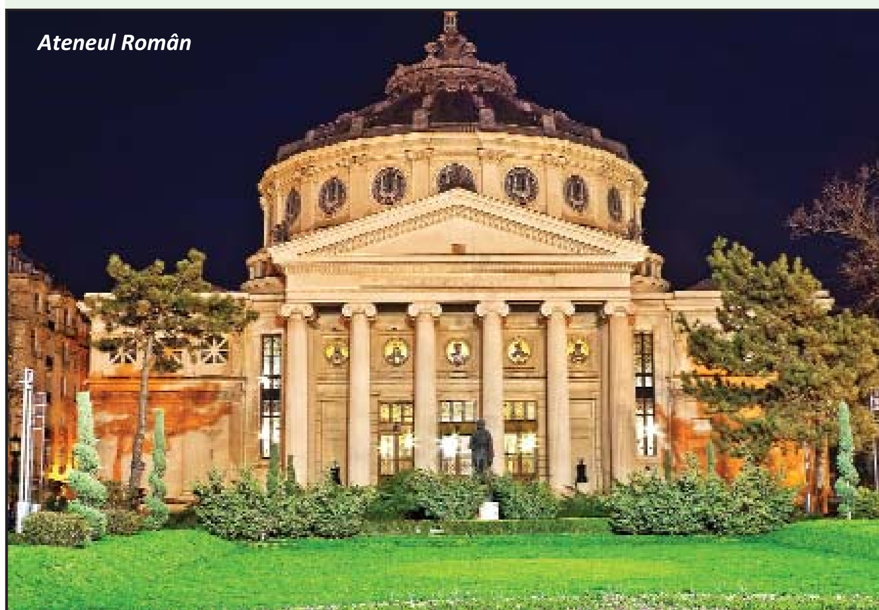
Am o singură îndoială, ce se referă la seriozitatea actului interpretativ. Fără un număr minim de repetiţii (6, 7 pentru fiecare piesă cântată) nu se poate realiza o imagine corectă a mesajului transmis de către compozitor, prin intermediul interpretului, către receptorii aflaţi în sală (indiferent de cifra lor). Din păcate, la noi în România, actul interpretativ este, la modul tradiţional viciat şi lipsit de o minimă seriozitate, responsabilitate (spuneţi-i cum vreţi!). Desigur, există şi factori de ordin financiar cu care se scuză o asemenea atitudine. Oricum, este salutar faptul că (mai) există acest festival.

Interviu de

George BALINT

Teatru de proiect versus *teatru de repertoriu*? (III)

În *Proiectul de strategie sectorială în domeniul culturii şi patrimoniului naţional, pentru perioada 2014-2020 (PSSC)* am remarcat o serie de contradicţii în raport cu diferite teme, între care şi aceea referitoare la conduita managerială, pe care o relevăm punctual, alăturând citate din câteva capitole: "***Toate instituţiile sunt mult prea dependente de personalitatea managerului****; se generează astfel defecţiuni majore de ritm şi chiar de identitate la schimbările de mandat.* ***Viziunile asupra identităţii instituţiilor publice nu sunt rezultatul unor analize manageriale, ci exprimarea unor deziderate personale ale managerilor, ceea ce le determină instabilitatea****.*"(cap. 7.2); "*Funcţiile comune (aparatul administrativ, contabilitate, juridic şi toate celelalte funcţii obligatorii din sistemul public) sunt ocupate în general de persoane cu competenţe medii. În mod paradoxal, aceştia constituie filtrul prin care trebuie aplicat un management eficient, iar* ***rezistenţa lor face exerciţiul deosebit de dificil pentru managerii instituţiilor****.* [...] *Criza economică generalizată şi prelungită va determina adoptarea unor măsuri generale de liberalizare în modalitatea de finanţare şi de organizare a instituţiilor;* ***o mai mare libertate acordată managerilor în direcţia eficientizării formelor organizatorice cunoscute ar fi o oportunitate de exploatat****.* [...] *În teatre, munca personalului de specialitate artistică este "ne-normată" - în sensul în care nu se poate stabili o corelaţie logică între timpul, cantitatea muncii şi remuneraţia cuvenită. Consecinţa este că volumul de muncă nu se poate corobora cu nivelul calitativ iar* ***instrumentele legale pentru impunerea unor reguli sunt limitate la nivelul individual al managerului****.*"(cap. 7.3.1); "***Introducerea unor criterii de evaluare a instituţiilor de spectacole sau concerte - nu a managerilor; • Sprijinirea profesionalizării managementului în instituţiile de spectacole sau concerte; • Acordarea de competenţe lărgite managerilor şi accentuarea autonomiei instituţionale (accent pe activităţile de planificare.)***" (cap. 7.3.1.2 *Obiective strategice*). Din peisajul creionat în aceste citate se poate lesne prezuma că, în sistemul muzical public, managerul este o multiplă şi paradoxală "victimă", fiind simultan "bun şi rău", iar instituţiile, laolaltă cu personalul angajat cu contract nedeterminat, sunt adevăraţi "duşmani ai modernizării/demuzeificării", anacronici, comozi şi incompetenţi.


Ateneul Român

O altă falsă premisă conţinută de viziunea *PSSC* - deja pusă (quasi-experimental/ireversibil) în aplicare prin desfiinţarea Teatrului Naţional de Operetă "Ion Dacian" şi restructurarea lui cu statutul de *companie* în cadrul a ceea ce încă poartă în titulatură indicele de *naţional* (Opera Naţională Bucureşti) -, se constituie prin conceptul de "fuziune prin absorbţie". „Rolul instrumental al culturii trebuie înţeles ca fiind o **fuziune naturală între obiectivele specifice acesteia şi obiectivele generale, socio-economice**, de care nu se poate şi nu trebuie să se despartă şi la care concură prin mijloace specifice, prin utilizarea propriilor pârghii." (*PSSC*, pag. 15) În fapt, sub pretextul epurării şi eficientizării palierelor de ordin contabil şi tehnic-administrativ, odată cu unificarea unor instituţii considerate similare prin profil şi aflate în acelaşi areal teritorial, are loc o desfiinţare la propriu a acestora, în primul rând prin reformularea organigramelor şi fişelor posturilor, astfel încât să devină cât mai fezabil formatul *spectacolului de proiect-pe-termen-scurt*, odată cu eliminarea celui de repertoriu. În vestul european sunt şi locuri unde tipul de instituţii muzicale *trei-în-unul* (filarmonică, operă/operetă, balet) se practică, dar în ţări/oraşe mici (prin numărul locuitorilor şi potenţa economică). România nu este o ţară mică, iar Bucureştiul, cu cei peste două milioane de locuitori ai săi (plus rezidenţii temporari), este o capitală europeană de dimensiune apreciabilă. Trebuie deci să ne raportăm modelelor specifice capitalelor mari, din ţări cu tradiţie în genurile spectacolului muzical şi concertului. Bunăoară, numai la Viena, având sub două milioane de locuitori, sunt patru instituţii lirice: Volksoper, Staatsoper, Kammeroper, Schönbrun schlosstheater şi exemplele pot continua, referindu-ne la marile oraşe din Germania, Franţa, Italia etc. Chiar dacă, în sine, modelul de mega-poli-teatru nu este o soluţie utopică, el poate fi aplicat cu succes în perimetrul multor oraşe din România, mai ales acolo unde nu există nici măcar o instituţie teatral-muzicală profesionistă. Dacă MC doreşte să ctitorească şi să implementeze concepte noi, de ce nu o face pentru comunităţile urbane unde salutara lor construire nu ar pretinde demolarea unor instituţii muzicale istorice? Inclusiv Bucureştiul are destul loc şi public pentru un mall-cultural, fără ca acesta să fie implementat peste şi/sau în loc de Operă + Operetă + Filarmonică. Să nu ignorăm nici faptul că, prin tradiţia unei civilizaţii îndelung şlefuite şi după modelul antic grecesc, teatrul este considerat drept inamovibilă vatră de cultură, şi niciodată, bunăoară, austriecii nu şi-au pus problema unei totale unificări a Operei de Stat cu Teatrul popular de operă şi Opera de cameră, toate funcţionând coerent şi complementar repertorial, pe baza proiectului numit generic *stagiune*, fundamental de altfel oricărui teatru de repertoriu. Evenimentele, mai ales repertoriale, respectiv spectacolele-proiect mai mult sau mai puţin experimentale, pot fi adăugiri punctuale, posibile dar încă nereprezentative până ce, procesiv, operele de caracter/limbaj inedit

conținute nu se clasicizează printr-un complex de formule relaționare (exegeze critice, dezbateri colocviale, conferințe etc.). Este util ca ele să fie asimilate într-un proiect de stagiune, fără însă ca prin pondere să afecteze osatura și ritmicitatea repertoriului de referință.

Mai este de semnalat o diferență. În vestul european (ca şi în SUA) soliştii vocali de roluri prime sunt intermediați juridic (funcțional) de instituția impresariatului, care, în România actuală, lipseşte aproape cu desăvârşire (ARTEXIM-ul fiind vizibil – şi nu din vina lui! - doar cu prilejul Festivalului „George Enescu"). Paradoxal, deşi într-o situație monopolistă, agenția impresariatului românesc (ARIA) a comportat şi unele formule demne de reținut, mai cu seamă în perioada deceniilor 6-7 ale secolului trecut. Sub aspect expresiv, diferența între proiectul-evenimențial/punctual și cel de stagiune/circular este precum între un *sunet singular*, oricât de durat și frumos timbrat, și o *melodie* a cărei succesiune de sunete se leagă într-o unitate de sens. Accentul unui singur sunet poate cel mult să ne uimească, pe când o frază melodică ne și cultivă. Dacă primul se uită repede, trebuind mereu reprodus sau diversificat în multiple producții-calup, celălalt se stratifică în miracolul devenirii omului-cultural, ca făptură în stare să-și transcendă propriilor necesități de consum. De asemenea, evenimentul de tip *festival* trebuie integrat cu un statut organizatoric propriu, prin care diferitele instituții de profil adecvat temei colaborează sub diferite forme. În general, instituțiile artistice cu valoare de efigie nu organizează festivaluri, și doar foarte rar, turnee. Principala lor realizare o constituie *stagiunea de spectacole* în al cărei format sunt programate atât evenimente repertoriale, cât și interpretative. În plus, prin aceste instituții se filtrează și promovează cu competență profesională (fără subiectivism spontan-diletantic şi aleatoriu) opere muzicale inedite, din sfera estetică şi stilistică a limbajului contemporan. În România sunt numeroase lucrări muzicale valoroase, semnate de cam trei generații de mari compozitori de la Enescu încoace, despre care nu se ştie, multe dintre ele netezaurizate nici măcar prin înregistrările radioului public. Este o chestiune ținând nu atât de lacune legislative ori de marketing cultural, cât de o crasă ignoranță, indecelabil combinată cu iresponsabilitatea și, uneori, chiar cu reaua-voință a unor factori decidenți. Din păcate, nici autorii *PSSC* nu au sesizat acest imens și cât se poate de real-păgubos deficit pentru valoarea de referențialitate a creației muzicale românești în concernul culturii UE.

În concluzie, și cu incidență la nivelul instituțiilor profesioniste de profil muzical (Suspicionând o probabil involitiv-naivă nuanță de ipocrizie și/sau cinism, remarcăm o frază din partea introductivă a PSSC (pag. 7): „*Cultura nu este o dimensiune secundară a dezvoltării socio-economice, ea este parte din însuşi țesutul societal pe baza căruia se poate construi orice strategie de dezvoltare*." Problema e, zicem noi, pe ce principii/criterii descriem și ce ne dorim pentru acest „țesut societal"), *PSSC* este marcat de o serie de false premise și observații obtuze, prin caracterul insuficient perspectivizat al analizelor conținute, generând o serie de inadvertențe și pseudo-proiecții spre reorganizarea structurii și activității instituțiilor de filarmonică, teatru liric și de balet, între care menționăm: **Abrogarea contractului nedeterminat** pentru personalul artistic (mai ales din compartimentele de ansamblu - cor, orchestră, balet), generând efecte perverse pentru conservarea în viu a patrimoniului repertorial (universal și național), în și prin instituția muzicală profesionistă; **Demotivarea însuşirii şi conservării active a repertoriului** de către artiștii care, în condițiile unui angajament temporar și sporadic, au o foarte redusă speranță de continuitate, cu atât mai mult cu cât, în România, angajamentele solistice nu sunt intermediate, protejate juridic și cuantificate prin agenții de impresariat, a căror funcție este disipată deocamdată între oficiile instituției artistice producătoare și competențele (eventual cu statut de PFA) ale artiștilor individuali; **Alterarea/diminuarea**



creativității interpretative, sub comandamentul prestațiilor cu accent pe serviciile de divertisment cultural; **Instituirea criteriului de tip *performanță comercială***, comensurată exclusiv prin accesul pe piață a unei oferte/pachet de servicii culturale, și după gustul spontan-aleatoriu al unui public cultivat mediocru, în majoritate căutător de divertisment; **Industrializarea actului artistic** pe criterii preponderent cantitative, ca *bun de consum*; **Demoralizarea artistului profesionist** în raport cu o ideatică de anvergură transcomercială; **Inducerea arbitrariului**, subiectivismului și autoritarismului **managerial** (tributar unor repere de marketing); **Desființarea modelului viu de *personalitate artistică***, ca factor de stabilitate și coeziune moral-comunitară; **Inhibarea creației autohtone** în/pentru genurile specifice insituțiilor muzicale dedicate operelor de devenire spirituală (în genurile muzicii înalte/culte); **Îngustarea sferei de opțiuni și solicitări pentru învățământul muzical superior**, afectându-se și posibilitatea de continuitate a școlii interpretative și componistice românești. Considerăm că se impune, poate acum mai mult ca oricând, necesitatea unei reale dezbateri publice în vederea reformulării tezelor conținute, eventual, și în alte documente tip *PSSC*, prin consultarea cu personalități din domeniile culturale de referință, inclusiv cu membri ai Academiei Române și, în speța celor supuse aici, cu autentici interpreți (dirijori, soliști vocali, instrumentiști, dansatori, regizori cunoscători de muzică, coregrafi) și compozitori de seamă, care încă mai există și trăiesc în România.

George BALINT

Le Grand Prix de l'Opéra 2016

Singura competiţie cu profil canto din această parte a lumii care a reuşit performanţa de a fi acreditată de către Federaţia Mondială a Concursurilor Internaţionale de Muzică, "Le Grand Prix de l'Opéra" a ajuns la cea de-a patra ediţie. Cei aproximativ 140 de concurenţi din 34 de ţări au participat déjà la etapa preliminară, în urma căreia 52 de solişti au fost invitaţi pe scena Operei Naţionale Bucureşti pentru etapele cu public, care vor avea loc în 17, 18 şi 20 august. Juriul care a efectuat selecţia a cuprins nume importante din cadrul instituţiei gazdă : sopranele Sanda Şandru şi Marina Mirea, baritonul Vasile Martinoiu, tenorul Alexandru Badea (solist onorific ONB), dirijorul Adrian Morar, pianistele Luminiţa Berariu (şef compartiment maeştri) şi Ioana Maxim (şef compartiment Programare artistică). Alături de ei a fost muzicologul Mihai Cosma, care va face parte şi din juriul etapelor publice.



Pentru etapele finale, ca de obicei, conform regulamentelor Federaţiei Mondiale, juriul este alcătuit din maeştri din alte ţări, după cum urmează: Redactor-şef al celei mai importante revistă de operă a lumii, *Opera Magazine*, publicată la Londra, **John Allison** este un reputat critic muzical, titularul rubricilor de cronică muzicală ale cotidianelor *The Times, The Sunday Telegraph* şi *The Daily Telegraph*. Este colaborator permanent al *The New York Times* şi al *BBC Music Magazine*. A scris două cărţi, o monografie Edward Elgar şi *The Pocket Companion to Opera*. De asemenea, a semnat articole de enciclopedie din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* şi *The New Penguin Opera Guide*. A fost redactorul publicaţiilor de operă de la Festivalul de la Glyndenbourne timp de peste un deceniu. Este în mod curent membru în juriile marilor competiţii internaţionale de canto. A fondat "Premiile Oscar" ale operei, decernate anual la Londra. Deţine masteratul şi doctoratul în muzicologie şi compoziţie.

Brenda Hurley este Directorul Studioului Internaţional de Operă din Zürich şi este considerată unul dintre cei mai buni îndrumători în domeniul pregătirii vocale. Pe parcursul unei spectaculoase cariere internaţionale a lucrat cu mulţi dintre marii dirijori ai lumii, cu regizori şi cântăreţi celebri, în numeroase opere de primă mărire, la festivaluri ori programe de pregătire pentru tineri artişti. În trecut a făcut parte din staff-ul Scottish Opera, Teatro Massimo di Palermo, Opera North şi Netherlands Opera Amsterdam. A avut o îndelungată colaborare cu Festivalul de la Glyndebourne. A fost invitată la English National Opera, Opéra Bastille, Ruhr Triennale (Germania), Opera Zuid Maastricht, Opera Rara şi Hong Kong Philharmonic.

Pentru aproape un deceniu Brenda a colaborat cu Festivalul de la Salzburg ca îndrumător principal. La Metropolitan Opera a fost maestru acompaniator, îndrumător vocal şi pianist al orchestrei. Ca pasionat susţinător al tinerilor cântăreţi, Brenda Hurley a lucrat la programele pentru tineret ale Royal Opera House "Covent Garden", The National Opera Studio, London, The Young Artists Training Programme, apoi la Tokyo, la Studioul de Operă al Olandei – Amsterdam şi la Salzburg's Young Singers Project. Face parte şi din corpul profesoral al catedrei de canto de la Royal Irish Academy of Music.

Jesús Iglesias Noriega, născut în Spania, este din 2012 director artistic al Operei Naţionale Olandeze din Amsterdam. Şi-a început cariera de manager la Teatro Colón din Buenos Aires, în 1995, ca asistent al directorului artistic, după care, din 1997, a ocupat aceeaşi funcţie la Teatro Real din Madrid. După 5 ani a fost promovat director artistic iar după ce a deţinut această poziţie timp de un deceniu, s-a mutat la Amsterdam, preluând conducerea artistică a celei mai importante opere din Olanda. Îl regăsim ca membru al juriului la concursuri internaţionale precum "Francisco Viñas" (Barcelona), Iris Adami Corradetti (Padova), the Elardo International Opera Competition (Bruges). În acest an participă pentru prima oară în juriul Le Grand Prix de l'Opéra.

Critic muzical şi sociolog, **Joan Matabosch Grifoll** este unul dintre cei mai reputaţi specialişti în operă din Spania. Are o îndelungată carieră în managementul teatrelor lirice, începută în 1993 ca director artistic adjunct la Gran Teatro del Liceu din Barcelona.

După trei ani a preluat comanda sectorului artistic al acestui prestigios teatru, propunând un ambiţios program de dezvoltare şi de modernizare. A încurajat creaţiile regizorilor catalani dar a şi invitat pe cei mai cunoscuţi regizori străini, a promovat operele contemporane şi a adus teatrul mai aproape de spectatori.


Brenda Hurley

A fost preşedinte al organizaţiei internaţionale Opera Europa. Este în mod frecvent invitat în juriile marilor concursuri internaţionale de canto, cum ar fi ”Francisco Vinas” sau ”Operalia”. Din 2013 a părăsit Barcelona pentru a deveni director artistic al Teatro Real din Madrid.

Hein Mulders s-a născut în Olanda şi şi-a început studiile de Istoria Artei la Şcoala de la Louvre, Paris şi de limba franceză la institutul Universitar Catolic. A continuat apoi să studieze istoria artei, arheologia, limba italiană şi muzicologia la Universitatea din Amsterdam, şi pianul la Conservatorul din Utrecht. În 1989 i s-a oferit poziţia de asistent manager pentru o agenţie artistică din Olanda, urmată de o perioadă de cinci ani în care a fost directorul Orchestrei Naţionale de Tineret din Olanda. În tot acest timp, a scris despre operă şi a produs spectacole de operă adaptate radiofonic, pentru Amsterdam Classic Radio. A ocupat apoi funcţia de director de casting pentru Opera Flamandă din Antwerpen şi Gand, în 1995. La scurt timp după aceasta a fost desemnat prim manager şi director al departamentelor de secretariat artistic şi casting. În acelaşi timp, a fost membru activ al comitetului de evaluare şi al consiliului director de la Operastudio Vlaanderen.


Hein Mulders

Între 2006 şi 2012 a fost director artistic al Operei Naţionale Olandeze, pentru ca în 2013 să preia conducerea Filarmonicii şi a Aalto Theater Essen.

Ca membru al juriilor, Hein Mulders a participat la numeroase concursuri internaţionale de canto în Spania (Barcelona şi Pamplona), Italia (Roma), Canada (Montreal), Olanda (‘s-Hertogenbosch) etc. A devenit membru al juriului concursului “Le Grand Prix de l’Opéra” în 2014.

Sir Dennis O’Neill, cântăreţ de operă de origine galeză şi irlandeză, este unul dintre cei mai reputaţi tenori ai lumii, cu un repertoriu ce include toate rolurile semnificative destinate tenorilor lirico-spinto sau lirico-dramatici.

A cântat pe cele mai mari scene ale lumii, cu precădere la Royal Opera House ”Covent Garden”, Metropolitan Opera New York, Bayerische Staatsoper München, la Viena, Paris, Barcelona, Hamburg, Berlin, Arena di Verona şi în multe alte centre culturale din Europa, Statele Unite şi Canada. De asemenea, a oferit recitaluri şi a abordat repertoriul vocal-simfonic. A colaborat cu dirijorii cei mai importanţi, precum Zubin Mehta, Riccardo Muti, sir Georg Solti, sir Colin Davis, sir Simon Rattle, Giuseppe Sinopoli, sir John Pritchard, Charles Dutoit, Evgheni Svetlanov, sir Charles Mackerras. A realizat un serial de emisiuni muzicale pentru BBC, difuzate apoi pe DVD. Discografia sa este impresionantă, cuprinzând titluri precum *Der Rosenkavalier, Die Fledermaus, Macbeth, Mefistofele, La fanciulla del West, Tosca, La bohème, Cavalleria rusticana, I pagliacci, Aida, Turandot* etc.

Din 2011 este director al The New Wales Academy of Voice, în cadrul University of Wales, unde desfăşoară o foarte apreciată activitate didactică. A fost înnobilat de regina Marii Britanii şi Irlandei de Nord cu titlul de Cavaler al Imperiului Britanic, în anul 2000.Gianni Tangucci este unul dintre cei mai importanţi manageri din lumea operei, care a dominat viaţa muzicală italiană în ultima jumătate de veac. A deţinut funcţii de conducere în cele mai importante teatre din peninsulă: Teatro „La Fenice” Venezia, Teatro alla Scala Milano, Arena di Verona, Teatro Comunale Bologna, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro „Carlo Felice” Genova, Teatro Comunale Treviso, Teatro San Carlo Napoli, Teatro Regio Parma, Teatro dell’Opera di Roma etc. De asemenea, a condus şi alte instituţii, precum Maggio Musicale Fiorentino Foundation, Orchestra „I Pomeriggi Musicali in Teatro dal Verme” Milano, „Pergolesi Spontini” Foundation Jesi etc.

Este în mod frecvent invitat ca preşedinte sau membru al jurilului la prestigioase concursuri internaţionale, precum Opera Competition „Toti dal Monte” sau Le Grand Prix de l’Opera, unde revine în acest an după fructuoasa colaborare din 2015. (M. C.)

Revistă lunară de informare, opinie şi dezbatere editată de
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
şi finanţată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII

ACTUALITATEA MUZICALĂ

Redactor şef:
George BALINT
Redactori:
Mihai COSMA, Octavian URSULESCU
Editorialist: Liviu DĂNCEANU
Secretar de redacţie: Costin ASLAM

Colegiu redacţional:
Mariana POPESCU, Mihaela Silvia ROŞCA, Vasilica STOICIU-FRUNZĂ

Semnează în acest număr:
Irinel ANGHEL, Dumitru AVAKIAN, Loredana BALTAZAR, Carmen CÂRNECI-CAVASSI, Lavinia COMAN, Grigore CONSTANTINESCU, Cătălin CREŢU, Andra FRĂŢILĂ, Despina PETECEL-THEODORU, Mihaela Silvia ROŞCA, D iana ROTARU, Valentina SANDU-DEDIU, Mircea ŞTEFĂNESCU, Desiela TĂTARU, Vlad VĂIDEAN, Lena VIERU CONTA

www.ucmr.org.ro

Adresa redacţiei: Bucureşti, Calea Victoriei 141, sect. 1, 010071, România. **Tel./Fax:** +40-21-312.98.67
E-mail: em@edituramuzicala.ro, editura@unmb.ro

TIPOGRAFIA - INTERSIGMA-ERICOM SRL
TEL: 021-242.30.32 ISSN: 1220-742x